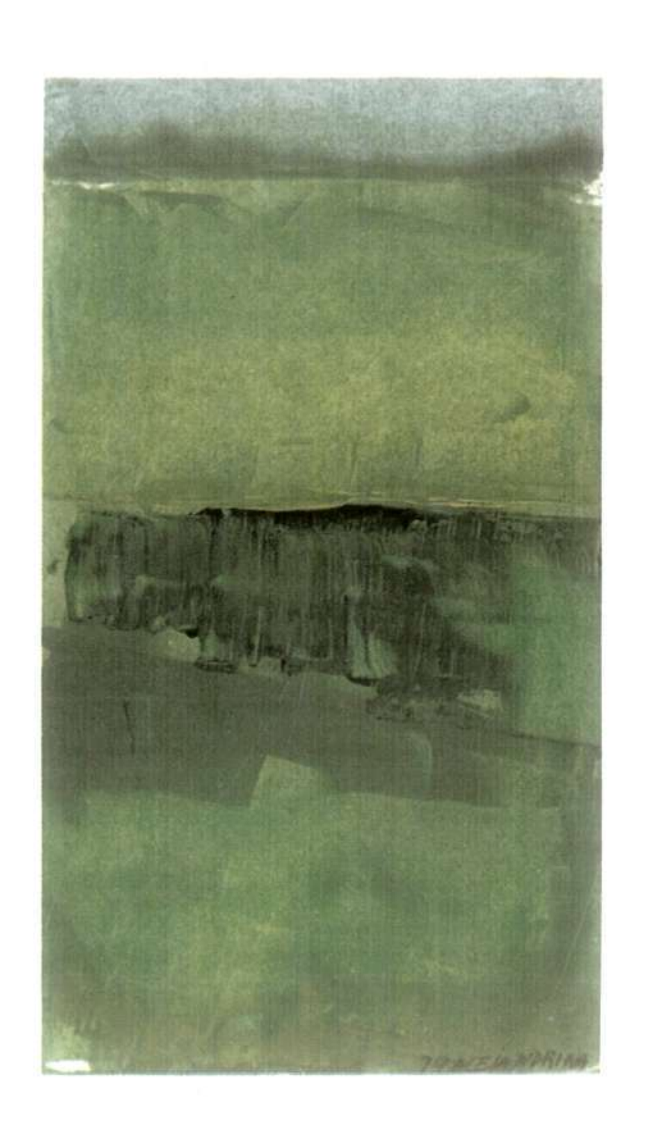
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 388
OCTUBRE 1982

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

388

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 388 (OCTUBRE 1982)

ARTE Y PENSAMIENTO

Págs.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ALEJANDRINA.

Imp. FARESO. Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

ANDRES BELLO EN INGLATERRA

Los años en que Andrés Bello vivió en Inglaterra fueron de una importancia decisiva para modelar su personalidad. El conocimiento de lo que había sido su vida en Caracas y, sobre todo, de sus actividades y aficiones intelectuales antes de alejarse de su tierra natal, nos hace ver que a los casi veintinueve años, el joven humanista tenía ya una mente cultivada y, sobre todo, una fisonomía espiritual claramente definida, de forma que su persona había creado aquella atmósfera propia que le hacía ser conocido y apreciado.

Pero los mismos rasgos que esbozaban su personalidad, lejos de chocar con el ambiente y las modalidades de la vida inglesa, fueron muy fácilmente armonizables con notas características de ésta, de suerte que pudo dejarse penetrar por un modo de ser tan diferente del que correspondía a la sociedad de una provincia ultramarina, secundona dentro de un gran Imperio, pletórica del colorido y la viveza de hombres de raíz latina, habitantes del trópico.

Por lo que sabemos de cómo se condujo a poco de llegar, comprendemos que su carácter tranquilo, ordenado y preciso, su forma de ser nada exuberante, sus maneras correctas, su tono mesurado, no debieron sentirse incómodos en el ambiente británico.

En este sentido puede decirse que Londres acentuó ciertos rasgos de su personalidad hasta dar la fisonomía definitiva a su carácter.

Pero todavía en otros dos órdenes puede también afirmarse que la estancia en la capital británica, durante casi dos decenios, fue decisiva para forjar el Bello que aparece en la plenitud.

Uno, el orden de la vida misma, de la lucha por la existencia. Fue el drama íntimo y personal que él vivió. No puede caber duda que, pese a aquellas afinidades a que hemos aludido, el contraste de Londres —y luego veremos un poco cómo era aquel Londres del primer tercio del siglo XIX— con lo que era su paisaje, su entorno habitual, debió ser fuerte; pero la cosa tomó caracteres más duros cuando se vio con el camino del regreso cortado y teniendo que hacer frente a una realidad llena de sombras nada tranquilizadoras. El había vivido hasta entonces dentro de un medio que le era propicio, rodeado del aprecio y hasta

quizá, en algún momento, del halago. Súbitamente, el mundo le enseñó su faz hosca. Supo del despego de los hombres, del olvido y el desdén; de la indiferencia de los otros por la triste situación que uno padece al volver, al final de la jornada, al refugio de sus intimidades; de la constante postergación, pese a la entrega y competencia demostradas, por parte de los que debían valorar sus cualidades y tenían en su mano premiarlas, insensibles ante el mal que engendra inevitablemente esa actitud: la amargura de la frustración. Y sobre esto —diríamos mejor que como causa de esto, pues la riqueza hubiera espantado la indiferencia y el desdén y le hubiera dado la posibilidad de la independencia—, la pobreza, el temor al día de mañana para sí y para los suyos, que en Bello fue una obsesión durante casi todo aquel período.

Pero como la vida es varia y ofrece a los hombres tan encontradas facetas, brindó a Bello, en los días más oscuros, el regalo de algo que quizá no había conocido en Caracas, y que también es muy formativo: el gozo profundo y raro que produce una mano amiga cuando nos toca en la adversidad. Andrés Bello tuvo cerca de sí almas excepcionales, amigos sinceros, dispuestos a la ayuda y a comprender su abatimiento.

En otro orden, en el del conocimiento, Londres dio a Bello las inmensas posibilidades para el estudio y el cultivo de la inteligencia que esa ciudad podía ofrecer de manera señalada. Tuvo a su disposición bibliotecas, en particular el tesoro de la del Museo Británico; pudo conocer personalidades interesantes y beneficiarse de la ilustración que acompaña al trato con grandes inteligencias.

Esto fue Londres para él, y nada expresa mejor este contraste de ricas vivencias que aquellas palabras que dejó escritas para su amigo Fernández Madrid la noche víspera de embarcarse para América, el 14 de febrero de 1829: «... aguardo con impaciencia que amanezca —le dice— para dejar esta ciudad, por tantos títulos odiosa para mí, y por otros tantos digna de mi amor».

En los diecinueve años de Londres distinguimos tres momentos: uno, el más corto, va de julio de 1810 a julio de 1812. El fin de la Primera República de Venezuela supuso quedar sin base de sustentación. Los diez años siguientes, hasta 1822, es el período más difícil para él y el más desconocido para nosotros. Reconstruimos, apoyándonos en una serie de noticias, su itinerario y adivinamos su esfuerzo y sufrimiento. Cuando en 1822 comienza a prestar servicio en la Legación de Chile, entramos en el tercer momento, que tendrá fin con su salida de Inglaterra para volver a tierras americanas. Es el momento en que advertimos ya que estamos ante un hombre mucho más completo, enriquecido por el estudio y la experiencia. Pronto dará cuenta de lo que ha atesorado.

Así se cierra lo que con fino sentido ha calificado Rafael Caldera: «la incomprendida escala» de Bello en Londres.

1. El descubrimiento de una hora histórica

Los acontecimientos históricos acaecidos en Europa desde que Inglaterra abandonó la neutralidad y pasó a convertirse en la cabeza y el sostén financiero de la coalición contra Napoleón (1 de febrero de 1793), no podían dejar de tener repercusión sobre las Provincias Unidas de Venezuela. Un hilo conductor establecía la comunicación entre aquella remota región y los sucesos internacionales en que intervenía Inglaterra: el intenso tráfico comercial entre la metrópoli del Imperio británico y las Indias Occidentales. Un 10 por 100 de la flota mercante británica navegaba desde el mar de las Antillas hacia las Islas, portando en sus bodegas los preciados productos tropicales: el azúcar, el café, el cacao y, sobre todo, el algodón. La libertad de comerciar con los puertos de la costa española de Tierra Firme había constituido a lo largo del siglo XVIII la aspiración fundamental de la política inglesa y, por tanto, la causa principal de sus dificultades con las disposiciones tomadas por los Borbones españoles. También ese comercio había sido el vehículo por el que se establecieron los vínculos entre el patriciado criollo y las autoridades de las islas antillanas, sometidas a la soberanía inglesa.

En la medida en que la lucha entre Francia e Inglaterra afectó al tráfico mercantil marítimo, las ondas de esa contienda, de profundas raíces históricas, alcanzaron a la parte del Imperio español de América más sensible a las pretensiones de las potencias europeas. El estado de guerra existente entre España e Inglaterra a partir de octubre de 1796, se hizo sentir por eso de manera más directa sobre zonas determinadas de la costa atlántica de los vastos dominios. Y de todas ellas ninguna tan vulnerable como la que mira a las Antillas. Por eso es tan interesante el estudio de la conducta seguida por las autoridades inglesas que ejercían su mando sobre las islas y las flotas de esa región marítima.

Andrés Bello, como todos los caraqueños ilustrados, vivió de cerca esta realidad desde su primera juventud, y la gravedad de los acontecimientos, que anunciaban un cambio de la situación mundial, se tuvo que hacer para él más perceptible desde que en 1802 se incorporó a la Secretaría de la Capitanía General, con lo que tuvo acceso a las comunicaciones y documentos dirigidos al Presidente Gobernador o emanados de él.

Después, cuando la Península se vio envuelta en los planes estratégicos de Bonaparte y el peso de la lucha se concentró en territorio

español forzando así la alianza entre España e Inglaterra, la importancia que adquirieron los dominios españoles en América para el desarrollo de la contienda apareció con toda claridad. Bello estuvo situado en una posición privilegiada para percibirlo.

El tráfico de emisarios de las juntas constituidas en Venezuela (Caracas, Cumaná) o de las localidades que siguieron el partido realista (Coro, Maracaibo), se intensificó, a partir de los episodios de abril de 1810, en dirección a las islas que constituían los enclaves de vigilancia inglesa en toda la zona: las propias (Jamaica, Trinidad, islas de Barlovento y Sotavento) y las ocupadas durante la guerra (la holandesa Curaçao, las francesas Guadalupe y Martinica y las danesas islas Vírgenes).

Unos, los realistas, tenían a su favor la condición de aliada de España frente a los franceses adoptada por Inglaterra desde 1808. Los otros, los patriotas, la inclinación que desde hacía años había mostrado el Gobierno británico a favor de la independencia de los dominios españoles, con la vista puesta en la obtención de la libertad del comercio. Las circunstancias de la lucha contra la Francia de Napoleón en 1810 determinaron que la postura adoptada por el Gobierno inglés frente a la disputa entre España y los patriotas hispanoamericanos fuera la de la neutralidad, con el objetivo principal de no indisponerse con una u otra de las partes en conflicto. De ahí que las instrucciones emanadas de Londres cuidasen mucho evitar cualquier medida que pudiera implicar el establecimiento de relaciones formales con las juntas revolucionarias. Pero los funcionarios británicos en la zona, gobernadores coloniales y oficiales de la flota, no siempre adoptaron una política en consonancia con las instrucciones de su Gobierno y actuaron trasluciendo su inclinación favorable ora a los realistas, ora a los patriotas. Lo que produjo disgusto en el Secretario de Estado para la guerra y las colonias, lord Liverpool, que incluso se vio en la necesidad de destituir a algún alto funcionario por la repetición de desafortunadas actuaciones, tal es el caso de Layard, gobernador de Curaçao, ocupada por los ingleses desde 1807.

El historiador inglés D. A. G. Waddell ha estudiado con detalle cómo las actitudes británicas en la zona variaron de funcionario a funcionario y según los tiempos. «Podría sugerirse —dice— que no se podía esperar que los gobernadores coloniales, quienes eran a menudo aristócratas u oficiales militares de rango, sintieran mucha simpatía por movimientos que persiguieran la independencia colonial o por cualquier subversión del orden establecido, mientras que los oficiales navales pertenecían a un servicio menos exclusivo socialmente. Pero probablemente fueron más importantes los estrechos contactos que la Armada tuvo con

la comunidad mercantil, la cual generalmente acogió la independencia sudamericana como una gran oportunidad comercial» [1].

En cualquier caso, contemplada la situación internacional desde aquella región, importante, pero alejada del epicentro de la gran conmoción que ponía fin a toda una época, no era fácil medir el alcance de lo que estaba ocurriendo. La realidad del incontenible movimiento hacia la emancipación era tan inmediata, que no permitía ver que esa realidad era sólo uno de los fenómenos en los que se manifestaba la gran mutación del mundo que vivían los hombres de aquellos tiempos.

Pero Bello iba a verse transportado al centro mismo del escenario político de aquella hora histórica. La ocasión precisa de la salida de Caracas de la misión de la que formaba parte tiene relación con ese tráfico de emisarios enviados a las islas bajo dominio inglés en busca de ayuda. El almirante sir Alexander Cochrane decidió que el bergantín *Wellington* zarpara con destino a Cumaná y La Guaira para recoger allí los pliegos y representantes que las juntas quisieran hacer seguir a Inglaterra. El navío salió de Barbados el 18 de mayo de 1810, tocó primero en Cumaná el 22 y continó a La Guaira el 29. Cuando llegó a este puerto el 31, quizá por noticias llegadas por tierra, los preparativos de la misión estaban avanzados [2]. El Secretario de Relaciones Exteriores de la Junta Conservadora, el inteligente Juan Germán Roscio, impulsó la iniciativa de enviar varias misiones al exterior (Cundinamarca, Estados Unidos e Inglaterra) para gestionar el apoyo a la causa de los patriotas. Para la más importante —la que tenía como destino Londres— se designó a Simón Bolívar y a Luis López Méndez. Todo se dispuso rápidamente. El día 1 de junio se redactó la carta dirigida por la junta al soberano inglés, Jorge III; las instrucciones se fechan al día siguiente; el 4, los comisionados designados solicitan de Roscio por escrito que se autorice a Andrés Bello para acompañarles en la misión, a lo que accede aquél en oficio datado al día 5. La *Gazeta* del día 8 anuncia la salida de la misión. El *Wellington* zarpó el 9 de junio.

Desde Londres, lo que Bello pudo conocer no eran ya las consecuencias del conflicto europeo en una zona neurálgica de la periferia, sino los mecanismos internos de la política de aquella potencia que dirigía la guerra contra el Imperio continental formado por Napoleón a golpe de victorias militares. Y también el cálculo con que el Gabinete británico obraba en sus relaciones con España.

Durante diecinueve años, desde aquel observatorio privilegiado, An-

[1] *Vid.* David Alan Gilmour Waddell: «Las relaciones británicas con Venezuela, Nueva Granada y la Gran Colombia, 1810-1829. Segunda parte: En las Antillas», en el volumen *Bello y Londres*, I, Fundación La Casa de Bello, Caracas, 1980.

[2] Con fecha 28 de mayo Simón Bolívar había otorgado un poder y tomado disposiciones para su ausencia del país.

drés Bello asistió a la sucesión de los grandes acontecimientos históricos que cerraban una época de las relaciones internacionales e iniciaban una nueva ordenación de la sociedad de los Estados: las sucesivas coaliciones, la derrota tras el desastre de la campaña rusa (1812), la abdicación de Bonaparte (4 de abril de 1814), la determinación de los nuevos límites de Francia (Tratado de París de 30 de junio de 1814); la sorpresa de los Cien Días; la definitiva derrota de Waterloo (marzo a junio de 1815); el Congreso de Viena y la serie de aquellos otros con que la Santa Alianza quería imponer el nuevo orden europeo; el comienzo de la descomposición de la Sublime Puerta, anunciada por la revolución liberadora de Grecia; en fin, el agotamiento del sistema sustentado por el legitimismo y el auge de las nacionalidades, que iban a dar su fisonomía propia a los nuevos tiempos.

Años densos de acontecimientos que marcan una época histórica. Y al fondo, la independencia de Hispanoamérica, de *sus* pueblos americanos, a los que desde la lejanía contempla en su unidad sustancial y que él convierte en el eje y último objetivo de todo su esfuerzo intelectual.

2. Pobreza y dignidad

El bergantín *Wellington* llegó a Portsmouth el 10 de julio, después de un mes de navegación, y al día siguiente los comisionados se trasladaron a Londres. Inmediatamente se pusieron en contacto con el Ministro de Relaciones Exteriores, lord Wellesley. La primera entrevista se tuvo el 16 de julio, la última fue el 9 de septiembre. Terminada la negociación, se acordó que Bolívar regresaría a Venezuela y que López Méndez y Bello quedasen en Londres.

En efecto, Bolívar zarpó el 21 de septiembre en el navío de guerra *Saphire,* que el Gobierno inglés puso a su disposición. Decidido también el regreso de Francisco de Miranda, éste puso sus papeles y equipaje en el mismo buque, pero como Inglaterra quería evitar dar cualquier impresión de su aprobación oficial a tal viaje, embarcó días después en un paquebote regular, luego de haber notificado de su propósito al Ministerio británico, a lo que éste no dio respuesta [3].

Precisamente en casa de Francisco de Miranda, en 27 Grafton Street, quedaron viviendo Bello y López Méndez hasta probablemente mediados de 1812. Aquella casa se había constituido en un punto de reunión de los hombres que, atraídos por la personalidad del brillante y culto cara-

[3] Estos matizados detalles de la política londinense se perdían a través del océano, y cuando Miranda se trasladó desde Curaçao a La Guaira lo hizo en un barco de guerra puesto a su disposición por el gobernador Layard, lo que enfureció a lord Liverpool.

queño, simpatizaban con la independencia de la América española. Las instrucciones preparadas para los comisionados por la junta de Caracas, preveían el encuentro con Miranda y tenían en cuenta los inconvenientes que pudieran seguirse para la misión del contacto con quien no sólo era mirado con cautela en Venezuela, sino en la misma Inglaterra, y desde luego por las autoridades españolas, a las que de ninguna manera quería irritar en aquellos momentos el Gobierno inglés.

Una vez en Londres, no sólo entró Miranda en contacto con los tres enviados de la Junta, sino que se convirtió en su guía. En su domicilio se reunieron y allí se conversaría de la estrategia con que debían ser orientadas las difíciles negociaciones. No es difícil imaginar lo que serían aquellas reuniones en que se encontraron frente a frente las tres figuras claves de la América que nacía, Miranda, Bolívar y Bello, enmarcados en aquel ambiente que el primero había sabido crear con los recuerdos de sus viajes y, sobre todo, con la famosa biblioteca que reunió pacientemente durante años. Pi Sunyer, que nos ha dejado un evocador estudio de la historia de esa casa, nos habla que el 19 de julio —recién llegados los enviados de Caracas— se sirvió un té en las salas de la casa de Grafton Street con numerosa y lucida asistencia. «Una fiesta brillante, de intención patriótica y política, que viene a ser como el último destello de los afanes y labores de Miranda en Londres» [4].

Después de la partida de Miranda todo continuó igual en la casa, custodiada por la fiel Sara Andrews, acompañada de los dos hijos, Leandro y Francisco.

Mediado 1812 llegaron a Londres las noticias de los desastres que habían puesto fin a la Primera República. Con ellos, la prisión del propio Miranda.

López Méndez y Bello se separan buscando cada uno su propio acomodo. El primero era hombre de fortuna, aunque quedaría arruinado en los años siguientes al comprometer sus propios bienes en la ayuda a la Independencia, hasta llegar a conocer la prisión por deudas.

Para Bello se inicia el período oscuro y más duro de su estancia en Londres, los años en que, como dice Rafael Caldera, «todo es invierno».

La casa de Miranda estaba situada en el Soho, una zona limítrofe a la City que hasta el siglo XVIII había sido puro campo. Después del gran incendio de 1666, comienza la expansión del casco urbano fuera del recinto de la «Milla Cuadrada», y el Soho se fue incorporando a Londres; la iglesia de St. Patrick, levantada en 1793 por el reverendo Patrick O'Learly, donde fueron bautizados los hijos de Miranda y fue párroco el famoso padre Viscardo, era un punto de referencia. En 1756,

[4] *Vid.* CARLOS PI SUNYER: *El archivo y la casa de Miranda,* 3.ª ed., Instituto de Estudios Históricos Mirandinos, Caracas, 1969, pág. 89.

la población de Londres había desbordado la City, que perdió su carácter residencial para convertirse en centro comercial, bancario y sede de las Corporaciones. El tráfico mercantil impulsó la instalación de muelles y almacenes a lo largo de las dos orillas del Támesis, y el trazado de plazas y calles dilató el perímetro de una ciudad habitada no sólo por los ingleses, sino también por los emigrantes, que ya entonces acudían en gran número a apiñarse en la capital del Imperio. Ese año se inició la construcción de una carretera (The New Road) desde Tottenham Court Road hasta Battle Bridge, y esto facilitó la rápida construcción de casas y calles en el distrito de St. Pancras, una zona de tierras que pertenecieron a un monasterio cartujo y que, después de haber sido incautadas por la Corona, fueron donadas a comienzos del siglo XVIII al alcalde de Londres. La construcción dentro del distrito no fue ordenada. La crisis financiera determinó que muchos lotes de terreno se vendieran a bajo precio, y la especulación del suelo estimuló una urbanización anárquica y pobre, en la que vino a alojarse una gran variedad de emigrados, griegos, franceses, irlandeses, a la que se sumó, ya en los comienzos del siglo XIX, la afluencia de los españoles e hispanoamericanos.

Este era el barrio de Somers Town, al que fue a alojarse Andrés Bello cuando abandonó la casa de Miranda. Su primera dirección conocida fue 6, Poland Street. La hallamos en una carta de Blanco White, datada en 1814. Pero sus cambios de domicilio se hicieron frecuentes, síntoma de la inestabilidad de su vida. Pedro Grases habla de once direcciones diferentes, pero claramente establecidas sólo hay cuatro.

Todas nos sitúan a Bello en un Londres suburbano, de gentes de escasos recursos, pero sobre todo los primeros domicilios corresponden a una zona realmente pobre, que contrastaba con el Londres al que pertenecían las gentes con las que o tuvo relación —como James Mill o el doctor James Moore, hermano del general Moore, muerto en la batalla de La Coruña— o supieron de él y le socorrieron a distancia —como el refinado bibliófilo lord Holland o el anticuario y diplomático W. Richard Hamilton.

Londres era una ciudad de 800.000 habitantes, llena de contrastes, con separaciones sociales muy rígidas, en las que el refinamiento de una clase culta y exclusiva coexistía con el hacinamiento miserable de una población en la que el crimen y el vicio eran dominantes. Es el Londres de Dickens, en el que los siniestros recintos de King's Bench o de Wood Street Compton (las cárceles para los deudores) eran la amenaza permanente para los desheredados de la fortuna [5].

[5] Una admirable descripción del Londres del tiempo de Bello ha sido dada por MIRIAM BLANCO FOMBONA en su estudio «El Londres de Andrés Bello», en *Bello y Londres*, I, Fundación La Casa de Bello, Caracas, 1980, págs. 177-196.

Como los sueldos que de manera más bien irregular envió el Gobierno de Venezuela hasta 1812 cesaron a partir de entonces [6], Bello buscó la manera de sobrevivir, siguiendo la sugerencia de Blanco White, dando clases de español y francés. En una carta suya a Pedro Gual de varios años después (14-VIII-1824), él mismo recordó esto y aludió también a haber trabajado llevando la correspondencia en español en una casa comercial, sin mayores precisiones.

Pero desde esa primera hora de inseguridad quiso volver a América, para escapar de aquella ciudad en la que se encontraba perdido como un náufrago. En 1813 parecía que la suerte del movimiento emancipador estaba echada, y la presión que debió esto ejercer sobre él explica sobradamente el memorial que el 31 de junio de 1813 dirigió al Consejo de Regencia por medio del embajador de España en Londres, conde de Fernán Núñez. Este lo remitió al Supremo Consejo, con sede en Cádiz, el cual decidió el 28 de julio oír el parecer de don Domingo de Monteverde, elevado a la Gobernación y Capitanía General de Venezuela desde la capitulación de Miranda. Bello solicitaba acogerse al beneficio de la amnistía proclamada en Caracas y permiso «para regresar a cualquiera parte de los dominios de S. M. o a la que V. A. tenga por conveniente...» [7]. Pero la comunicación de la Regencia, dirigida a Monteverde, no pudo llegar a su destino porque el 7 de agosto Bolívar entraba en Caracas y el capitán general hubo de refugiarse en Puerto Cabello. Bello, como los demás hispanoamericanos, recibieron las noticias del cambio en Caracas como el anuncio de una recuperación de su situación normal. Vivía, sin duda, muy modestamente, pero debió haberse sentido con alguna esperanza.

En el corto período que va de la retirada de Monteverde a la caída de la Segunda República con la entrada en Caracas del jefe realista José Tomás Boves (julio de 1814), Bello debió vivir en pura expectación de las noticias que con distancia de uno o dos meses de retraso le traían las incidencias de la lucha lejana. También debió sentirse con cierta seguridad, pues a pesar de sus estrecheces contrajo matrimonio: en mayo de 1814 casó con Mary Ann Boyland, una muchacha de veinte años, de origen irlandés y, sin duda, de familia muy modesta.

Aunque M. L. Amunátegui dice que al principio de este período

---

[6] En vísperas casi del desastre de 1812, en carta de 10 de marzo, Juan Germán Roscio escribía a Bello: «Por las casas de relaciones mercantiles de Whason, hemos dirigido cuanto ustedes necesitan para pagar lo que deben, y para sostenerse en esa corte hasta su retirada, que se aproxima». Reproducida íntegra en M. L. AMUNÁTEGUI: *Vida de don Andrés Bello*, Santiago de Chile, 1952, pág. 83.

[7] Este documento fue localizado en 1950 en el Archivo de Simancas y en el Histórico Nacional de Madrid. Ha sido publicado repetidas veces: MARIO BRICEÑO IRAGORRI, en *El Universal*, Caracas, 1953; *Angel Grisanti, Bello y Vargas en relación con esenciales problemas de cultura y la política durante la colonia y la independencia de Venezuela*, y GUILLERMO MORÓN en *El libro de la fe*, Madrid, 1955, y lo ha estudiado HÉCTOR GARCÍA CHUECOS en su artículo «Andrés Bello y su afecto por América», *La Esfera*, Caracas, 30-XI-56 (reproducido en el *Sexto Libro de la Semana de Bello en Caracas*, 1957).

recibió Bello una ayuda del Gobierno británico, no ha podido ser establecido documentalmente [8]. Sin embargo, sí la recibió desde 1 de junio de 1814 y durante un año, del Gobierno de las Provincias del Río de la Plata y gracias al diputado de éstas en Londres, don Manuel de Sarratea. El propio Bello, en carta dirigida el 3 de agosto de 1815 a aquel Supremo Gobierno de la Plata, dice que fue él quien «instruido de la situación en que me hallaba, me manifestó (lo que habíamos sabido ya por otros conductos) que las intenciones del Gobierno de Buenos Aires, luego que llegó a su noticia la ocupación de Caracas, habían sido enviar algunos socorros a don Luis López Méndez y a mí; y creía corresponder a sus deseos anticipándose a favorecerme, y haciéndome a nombre del expresado Gobierno la asignación de 150 libras esterlinas al año, lo cual empezó a correr el 1 de junio de 1814» [9]. Es un ejemplo de la solidaridad que las luchas emancipadoras en todo el territorio de la América española creó entre los hispanoamericanos en Europa.

A comienzos de ese año se supo en Londres que Bolívar había tomado Bogotá y había puesto fin a la separación entre los gobiernos de Tunja y Cundinamarca. Esto podía ser presagio de una campaña favorable a la emancipación de Venezuela. Vuelve a intentar el regreso a tierra americana. El 8 de febrero de 1815 escribía al Secretario del Gobierno de Cundinamarca pidiendo su protección para poder trasladarse a Nueva Granada, pero la comunicación cayó en manos del general Morillo cuando el jefe español había llegado a Bogotá y Bolívar partido para Jamaica. Esta evolución de la situación americana explica que, insistiendo en su deseo de abandonar Europa y viendo la favorable disposición del Gobierno de las provincias de la Plata, escribiera la mencionada carta de 3 de agosto de ese año en petición de «los socorros necesarios para mi embarque y traslación a ese país».

Su vida en Londres debió ser entonces sumamente precaria. El 30 de mayo de 1815 había nacido su primer hijo, Carlos, y la incertidumbre por su falta de medios se agudizó. No tenemos muchos datos, pero la correspondencia de Blanco White (cartas de 30 de diciembre de 1815 y 5 de enero de 1816) evidencia que había acudido una vez más a su amigo, y éste, siempre dispuesto a la ayuda, movió sus influencias cerca de la poderosa familia de lord Holland. La gestión tuvo éxito y Bello consiguió una ayuda, cuyo importe desconocemos.

Pero hay datos suficientes para juzgar que con deudas y apremiado por las necesidades, Bello se debatía en dificultades. A fines de ese año

---

[8] *Vid. ob. cit.*, pág. 89. Sobre esto parece que la situación sigue siendo la misma que nos dio PEDRO GRASES en nota a su estudio «La Argentina en los años londinenses de Bello», en *Estudios sobre Andrés Bello*, II, pág. 109, es decir, los nombres de López Méndez y de Bello no aparecen en los papeles del Public Record Office, de Londres, entre aquellos que recibieron subsidios del Gobierno británico.

[9] El texto íntegro de la carta en el trabajo de P. Grases citado en la nota anterior, pág. 104.

se trasladó con su familia a una vivienda humilde en el suburbio de Somers Town (15, Eveshams Building). En esa época es cuando se suele situar, sin demasiada seguridad, su aceptación del encargo que le propusiera James Mill, consistente en descifrar unos manuscritos de Jeremías Bentham, de dificilísima lectura. Pero, en cambio, tenemos la prueba de que aceptó en 1816 otra tarea penosa: la corrección de una traducción española de la Biblia y la comparación de las versiones del padre Scio y del obispo Amat. Allí volcó Bello sus poderosos conocimientos de latinista [10].

Nada es más expresivo, sin embargo, para atisbar la situación real de Bello que las cartas de su protector incansable, Blanco White:

> «Hablé a Murphy ayer, y estoy seguro de que si él se hallara en la situación que antes, tendría usted al momento un medio de sosegar su inquietud y vivir decentemente hasta mejores tiempos. Pero a falta de esto me manifestó el mayor interés por usted; pensó en una porción de gentes que acaso pudiesen darle a usted empleo; y me sugirió una persona, a quien acabo de escribir sobre el asunto con cuanto empeño soy capaz. Es un comerciante correspondiente de mi padre. Si éste no puede, se acudirá a otro que Murphy ha pensado. En fin, se hará cuanto el más vivo deseo de sacar a usted de su apuro pueda dictarnos.»

Los esfuerzos del amigo dieron algún resultado. El 23 de octubre de 1816 le escribe de Holland House para decirle que el Subsecretario de Estado del Ministerio de Asuntos Exteriores, William Richard Hamilton, quería encargarle unas lecciones [11]. Así obtuvo ser tutor de los hijos de este diplomático y político, perteneciente a una distinguida familia, famoso por haber enriquecido el Museo Británico con piezas arqueológicas procedentes de Egipto y Grecia. Este empleo significó para Bello una tranquilidad durante algún tiempo —comprendía sueldo, casa y comida—, y según Amunátegui fue determinante de que no se resolviera a «aceptar el ofrecimiento que el Gobierno de las Provincias del Río de la Plata le hizo el 15 de noviembre de 1815», aunque la diferencia de fechas no abona esta hipótesis.

Aunque su situación económica había mejorado —en 1818 se mudó a 18, Bridgewater Street, donde por primera vez no está en condiciones de realquilado—, años después pasó, en esa casa, por la prueba más dura de su período londinense: Mary Ann muere el 9 de mayo de 1821. Esta pérdida sumió a Bello en una profunda crisis de abatimiento, que afectó

[10] El origen de este trabajo estuvo en la petición que con tal fin formuló el conservador del Museo Británico, Mr. Blair, al español José María Fagoaga, que también vivía en Londres expatriado desde 1815. Conocedor de la preparación latinista de Bello, le trasladó la petición en carta de 31 de julio (reproducida íntegra por AMUNÁTEGUI, en *ob. cit.*, pág. 101), dándole la dirección de Mr. Blair, quien, según afirma Feliu Cruz, ya había utilizado sus servicios para catalogar los manuscritos españoles de la Biblioteca.

[11] La carta en M. L. AMUNÁTEGUI: *Ob. cit.*, pág. 96.

incluso a sus convicciones religiosas y le hizo atravesar probablemente la más honda depresión espiritual de su vida [12].

Además, para entonces había terminado su trabajo de tutor de los hijos de W. R. Hamilton, a los que había preparado para la Universidad. En 1820 ha vuelto a caer en la necesidad de resolver su situación con trabajos sin aliciente y mal pagados: se encarga de la correspondencia de la firma Gordon, Murphy and Co., gracias a una gestión más de Blanco White.

Su situación, no obstante, será otra a partir de mayo de 1822. Se cierra el largo decenio de inseguridades y de sombríos presagios, que tanto le torturaron. En el cambio interviene quien va a ser otro de los grandes amigos de aquellos años, el guatemalteco Antonio José de Irisarri, que estaba encargado como ministro plenipotenciario de la Legación de Chile en Londres y con el que se había relacionado unos años antes, hasta crearse entre ambos una entrañable amistad. La carta de Bello en que cuenta a Irisarri su situación y le pide un puesto en la Legación es de 18 de marzo de 1821. Irisarri no pudo atenderlo de momento, pero el 22 de mayo del año siguiente le anuncia desde París que está en condiciones de ofrecerle, con carácter de interino, la secretaría de la Legación.

Desde ese momento se inicia para Andrés Bello una nueva situación. Hasta que sale de Inglaterra ejerce funciones diplomáticas. En la Legación de Chile permaneció hasta noviembre de 1824, en que fue designado para el mismo puesto en la Legación de Colombia.

Ese mismo año contrajo segundo matrimonio con Isabel Antonia Dunn, veintitrés años, probablemente también de origen irlandés. Sería la compañera el resto de su vida y aún le sobrevivirá ocho. En 1825 se traslada al que será su último domicilio en Inglaterra: 9, Egremont Place.

Las dificultades con que tuvo que enfrentarse en esos años fueron de otro carácter y están relacionadas con sus superiores y su trabajo en las Legaciones.

Corresponde tratarlas luego, al ocuparnos de su acción diplomática; pero sí hemos de decir aquí, al finalizar este bosquejo de su itinerario durante este período, que al atravesar tan difíciles años, Bello supo hacer frente con dignidad a su pobreza, su carácter se curtió y probablemente se hizo más ostensible aquella actitud reservada que sus propios dilectos amigos observaron en él. Se apoyó en la amistad, de la que tuvo oportunamente raros ejemplares a su lado, y la pobreza y la

[12] El 10 de enero de ese mismo año había muerto también su tercer hijo, Juan Pablo Antonio, antes de cumplir un año. Era el primero de la larga serie que vería desaparecer a lo largo de su vida.

inseguridad resaltaron más, como en seguida veremos, su tesón para encontrar en el estudio refugio frente a la dura realidad.

Su encuentro con Irisarri sería providencial, porque él le abriría el camino que debía conducirle a Chile.

3. La amistad como salvación: hombres y libros

Para poder valorar lo que supuso su quehacer intelectual durante los años de Londres es necesario, ciertamente, conocer su circunstancia humana. Apreciada en su conjunto, con sus momentos de bonanza y tempestad, de esperanza y de depresión, estamos en condiciones de estimar adecuadamente todo el mérito del esfuerzo de su mente y de su capacidad de trabajo; la vocación investigadora y la intensidad con que se entregó al estudio. La historia de sus caminos intelectuales es, en verdad, un formidable espectáculo.

Pero entre lo que en él fueron los afanes de cada día y la realidad de su mundo interior —pensamiento y sentimientos— encontramos lo que fue su punto de apoyo, su refugio frente a las adversidades: la amistad como salvación. De unos hombres —unos pocos— y de los libros, siempre fieles.

En las tres etapas de su vida nunca fue esto tan cierto como en la que vivió en Inglaterra.

Merece la pena detenerse un momento.

Los amigos lejanos

Quizá muchos se dijeron sus amigos en los días de Caracas, cuando era un poeta conocido, próximo al capitán general. Aquellos que pasearon con él a la sombra del samán prodigioso. El los tuvo presentes cuando compuso su *Alocución a la poesía,* y dejó los nombres de los de más aciago destino prendidos en las estrofas del poema, como aquel Javier Ustáriz, compañero de afanes y tertulias.

Pero cuando se alejó de su patria lo siguieron con el pensamiento dos muy señaladamente: Juan Germán Roscio y Juan Robertson.

El primero no esperó que Bello llegara a su destino, y mientras navega éste le hace seguir una carta que será la primera que leerá en Londres. «Nada hemos sabido de usted y compañía desde que zarparon de La Guaira. Ahora que sale para Londres la corbeta *Guadalupe,* su capitán Head, aprovecho la ocasión de manifestarle el deseo de felicidad de su viaje y de la comisión.»

Y se despide con estas palabras en que se revela toda la estima in-

telectual que Bello había ganado entre los más clarividentes de sus compatriotas: «Ilústrese más para que ilustre a su patria.»

Juan Germán Roscio era doce años mayor que Bello. Alumno como él de la Universidad caraqueña, se graduó en Derecho Canónico y Civil y dejó siempre evidente una completa formación jurídica que supo poner al servicio de la causa de los patriotas. En sus cartas a Bello de 10 y 24 de septiembre de 1810 —proximidad de fechas que habla por sí sola— se contiene una argumentación a favor de la constitución de las Juntas, en un todo coincidente con la que se contenía en el dictamen de la Universidad de Sevilla de 1809, para legitimar la que los españoles habían formado en esa ciudad, y desde luego basada en la doctrina suareciana de la traslación de la soberanía.

Hay que tener en cuenta que, además de su amigo, Roscio era el secretario de Relaciones Exteriores de la Junta Conservadora constituida en Caracas, y sus palabras vienen a ser como instrucciones para fundamentar la justificación de la Junta de la que los viajeros eran comisionados.

La comunicación epistolar con Roscio no sólo permitió a Bello tener noticias de los suyos, pues el político no olvidaba nunca que su amigo lo necesitaba —«en su casa no hay novedad» es una frase que repite antes de la despedida—, sino que también le tuvo informado de los acontecimientos que se sucedían en Venezuela en aquellos primeros confusos pasos de la vida independiente. En este orden, la carta de Roscio de 9 de junio de 1811, enormemente extensa, tiene todo el carácter de un documento histórico de primera importancia. En ella relata todas las incidencias que se siguieron a la irrupción de Miranda en la vida de la llamada Primera República. Carta dura para el Precursor, que no dejaría de consternar a Bello, ganado a la admiración de Francisco de Miranda, en cuya casa vivía al recibirla.

La última carta de las seis que se han conservado de Roscio a Bello [13] precede en unas semanas a los trágicos sucesos que determinarían la entrada de los realistas en Caracas. Roscio fue preso, trasladado a Cádiz y, finalmente, recluido en el presidio de Ceuta. Dos años después logró evadirse y pasar a Jamaica y de allí a Filadelfia. Volvió a incorporarse a la vida política de su país en 1818, y se esforzó en preparar la organización jurídica de la Gran Colombia durante unos años de gran convulsión política. Le sorprendió la muerte el 13 de marzo de 1821, cuando se debatía por estructurar el nuevo Estado.

El que hemos llamado decenio oscuro del tiempo de Bello en Lon-

[13] Todas ellas fueron dadas a conocer por M. L. AMUNÁTEGUI al incluirlas íntegras en su *Vida de don Andrés Bello:* la de 29-VI-1810, en pág. 58; la de 10-IX-1810, en pág. 59; la de 24-IX-1810, en pág. 61; la de 9-VI-1811, en las págs. 68 a 77; la de 31-VII-1811, en pág. 77, y la de 10-III-1812, en pág. 83.

dres (1812-1822) no pudo, al parecer, recibir el consuelo de esta lejana amistad. Recordaría sus grandes cualidades cívicas en la *Alocución a la poesía* y le llamó «amigo fiel», como Roscio encabezó siempre sus cartas con un invariable «Mi amado Bello».

El otro amigo que hace llegar a nuestro hombre su afecto en los primeros tiempos de su estancia en Londres fue John Robertson [14]. Su relación se inició en los años en que el caraqueño era funcionario de la Capitanía General. Era un militar anglo-canadiense que en 1804 había formado parte del cuerpo expedicionario británico que ocupó Surinam y parte de la Guayana holandesa, pero que tres años después abandonó el ejército y fue designado secretario del Gobierno de Curaçao. Cuando partió de Inglaterra para este destino, el Gobierno de William Pitt, tras el interludio de Amiens, concentraba todas sus energías en la lucha contra Napoleón. Con este fin planeó la operación de la ocupación de determinadas partes de los dominios españoles en América, a fin de impedir que pudieran caer en manos de Francia. Arthur Wellesley preparaba con ese objeto una expedición militar desde febrero de 1807, y los hombres y los pertrechos de guerra se reunían en el puerto de Cork. Aquel mismo año, Inglaterra, con ese fin, conquistaba Curaçao. Tal es el clima reinante en Inglaterra cuando Robertson parte para su nuevo puesto; pero cuando desembarca, en junio de 1808, la situación ha cambiado. El levantamiento del pueblo español ha convertido a España en aliada de la Gran Bretaña contra Francia. Como consecuencia de la nueva situación, y para neutralizar la acción de los emisarios franceses, el nuevo gobernador de Curaçao, Cockburn, se apresuró a establecer contacto con el capitán general Juan de las Casas. En esas negociaciones le cupo a Bello un papel importante, y la continuación de esta política es lo que llevó a Robertson a Caracas. Su misión tenía un propósito comercial: fomentar el tráfico entre Gran Bretaña y los puertos de Tierra Firme, logrando una importante reducción de los derechos arancelarios que lo frenaban. Y tuvo pleno éxito.

En esa ocasión se conocieron Bello y Robertson. La visita del inglés y sus consecuencias dieron motivo al extenso informe, de fecha 19 de noviembre de 1808, en que el capitán general daba cuenta a las autoridades peninsulares de lo tratado. El borrador que se conserva está escrito de puño y letra de Bello [15]. Es un documento extenso en el que se hace una descripción detallada de la situación creada en el comercio de aquellas provincias por causa de la guerra y se razona la con-

---

[14] La obra más importante sobre esta figura es la de CARLOS PI SUNYER: *El general Juan Robertson, un prócer de la Independencia*, Caracas, 1971. También la ha estudiado SERGIO FERNÁNDEZ LARRAÍN en el cap. II de su obra *Cartas a Bello en Londres*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1968.

[15] Recogido en el vol. XIX de las *Obras Completas*, ed. de Caracas, 1957, págs. 61 y ss.

veniencia de la reducción arancelaria para impulsar el tráfico mercantil. La importancia del texto es indudable, porque allí tenemos las ideas de Bello, dado que el borrador denuncia que no está hecho al dictado. Es el primer texto conocido de él sobre materia de política comercial.

Pero lo que interesa ahora es que allí se inició una amistad que seguiría a Bello cuando salió de Venezuela. El intercambio epistolar entre Curaçao y Caracas se inició en seguida. Para el caraqueño este conocimiento le sirvió como medio de proporcionarse libros y periódicos. Las noticias sobre esto se entremezclan con los comentarios sobre la misión de Robertson. El 10 de enero de 1809, Robertson le escribe: «A los que le he enviado hasta aquí, agrego ahora los últimos números del *Political Register,* de Cobbet, el escritor más hábil y atrevido de Inglaterra desde el tiempo de *Junius.*»

El mes siguiente (carta del 2 de febrero), Robertson anuncia a su corresponsal el cumplimiento de pedidos de éste: «He escrito a Inglaterra pidiendo varios ejemplares del *Viaje,* de Depons, tanto en inglés como en francés; de la *Gramática,* de Palenquais, y del *Diccionario Inglés-Español*» [16].

Se advierte en este diálogo epistolar cómo aumenta la intimidad entre ambos. En las que corresponden al tiempo en que Bello está en Caracas hay un valor biográfico importante, porque nos informan sobre las obras que Bello pedía y, sobre todo, su interés por los idiomas. Los términos en que Robertson se expresa son cordiales y abiertos, sin dejar de mantener un tono de respeto hacia su amigo.

Una vez en Inglaterra, y decidido el regreso de Miranda, Andrés Bello escribe a Robertson, presentando al famoso caraqueño y pidiéndole le ayude. La carta no ha llegado a nosotros, pero deducimos lo que antecede por la respuesta de Robertson, de fecha 10 de diciembre de 1810, de gran interés histórico por los datos que contiene, tanto sobre la llegada de Miranda como la posterior de Bolívar.

El afecto profundo que Robertson siente por su amigo está evidente en las primeras frases de la carta: «Con mucha razón —le dice, sin duda correspondiendo a los sentimientos manifestados por Bello en la carta que contesta— se lisonjea usted de la continuidad del afecto e interés que usted me ha inspirado. Siendo la estimación y la amistad la base esencial de ese afecto y de ese interés, puede usted estar convencido de que ellos serán inalterables.»

Como con Roscio, los acontecimientos de Caracas en 1812 significan una interrupción en el contacto entre los dos amigos. Robertson, una vez abandonado su cargo, se incorpora a las filas del ejército del Libertador. Hace con él las campañas de 1813; le acompaña en el exilio a

[16] Reproducidas por M. L. AMUNÁTEGUI en su tantas veces citada biografía, págs. 41 a 43.

Jamaica; vuelve a combatir en las acciones del norte de Colombia, y muere en Kingston en 1815.

La comunidad de los emigrados

Londres se había convertido ya a finales del siglo XVIII en punto de reunión de emigrados de muy diverso origen. En el primer cuarto del XIX lo sería de los de habla española. De la Península afluyeron primero los que huyeron de la invasión francesa; después, los que hubieron de salir en los dos períodos de dominio absolutista (1814-1820 y 1823-1833), sin faltar la otra oleada de fugitivos, más reducida, que escaparon a la reacción del trienio liberal (1820-1823) [17]. Estas oleadas de emigrados políticos vinieron a coincidir en la capital británica con los hispanoamericanos que llegaban a Londres como enviados de sus nacientes gobiernos y que quedaron aquí sometidos a las consecuencias de las cambiantes situaciones que las luchas por la independencia provocaron durante más de dos decenios. Se creó entre todos ellos una curiosa comunidad, en la que los vínculos de unión eran el común origen hispánico y la lengua. Eran, en general, hombres cultos, muchos de ellos en grado sobresaliente, cargados de inquietudes intelectuales y de vocación literaria, y esto les aproximó, por encima de diferencias políticas, en ocasiones radicalizadas por su propia condición de exiliados. Aquí, como siempre, funcionaron las afinidades electivas, pero en general hubo una predisposición a estrechar lazos y a ayudarse en las dificultades.

Andrés Bello participó de ese espíritu dominante en la comunidad hispanohablante de aquella ciudad, en la que era duro abrirse camino, pero en la que, también, como el propio Bello escribirá, «en ninguna parte es más audaz la investigación, más libre el vuelo del ingenio». Entre algunos de sus componentes encontró ayudas esenciales para sobrevivir, y él mismo ayudó a otros en sus afanes intelectuales.

La nómina de aquellos con los que se relacionó es extensa. Pedro Grases tiene iniciada sobre esto una investigación, que ojalá concluya algún día, en la que podemos ver agrupados hombres de singular significación política y literaria [18].

---

[17] La obra más importante sobre este fenómeno cultural de los emigrados españoles, aunque circunscrita a un período determinado, sigue siendo la de VICENTE LLORENS CASTILLO: *Liberales y románticos; una emigración liberal española en Inglaterra* (1823-1834), El Colegio de México, México, 1954.

[18] *Vid.* su estudio «La trascendencia de la actividad de los escritores españoles e hispanoamericanos en Londres, de 1810 a 1830», recogidos en el volumen *Tiempo de Bello en Londres y otros ensayos*, Caracas, 1962, págs. 59 a 123. También es importante a este respecto el estudio sobre Andrés Bello contenido en el tomo III de las *Obras Completas* de MIGUEL ANTONIO CARO, Bogotá, 1921; y bastante completa la referencia de FERNÁNDEZ LARRAÍN en su obra citada [14], págs. LXXII y ss.

No sería propio de este lugar seguir el curso de estas relaciones y de los múltiples trabajos emprendidos conjunta o separadamente. En el transcurso de varios años se encontraron unidos, vivieron en los mismos barrios, acudieron a los mismos lugares. «En el London Coffee House —relató Arístides Rojas [19]— se reunían con frecuencia Michelena y Zabala, mejicanos; García del Río, Francisco Rivas Galindo, López Méndez, Rocafuerte y otros, por Colombia; Irisarri y Egaña, por Chile.»

Interesa sólo evocar la imagen de aquellos que fueron decisivos para Andrés Bello en su difícil andadura londinense.

Blanco White

El primero de todos ha de ser este español singular, inteligencia superior, espíritu profundo y, sobre todo, alma grande y buena, como tuvo ocasión de demostrarlo con el propio Andrés Bello, aunque profundamente desgarrada por sus dudas religiosas [20].

Llegó a Londres pocos meses antes que el caraqueño (3 de marzo de 1810), y pronto fue protegido por el poderoso lord Holland, lo que le permitió penetrar en el exclusivo círculo de Holland House, donde vivió como tutor de los hijos del aristócrata inglés. Se dio a conocer rápidamente por medio de la publicación de *El Español*, que acometió él solo y que duró hasta 1814. Desde sus páginas arremetió contra España con un ardor injusto, por totalizador, pero que encontró

---

[19] *Vid.* Arístides Rojas: «Andrés Bello y los supuestos delatores de la Revolución», en *Segundo Libro de la Semana de Bello en Caracas*, Caracas, 1953, pág. 264. Llevado Rojas de su entusiasmo por don Andrés, le atribuye un papel de *leader* del grupo que no corresponde con la realidad, aunque fuera verdad que todos reconocían en él la jefatura de una inteligencia superior. Pero las prendas del saber no han sido nunca por sí solas bastante para convertir al que las posee en capitán de ningún grupo.

[20] La vida y el pensamiento de José María Blanco White no tienen todavía el estudio completo y sereno que merecen. Menéndez Pelayo lo consideró desde el ángulo preciso de su heterodoxia (*Historia de los heterodoxos españoles*, ed. de las *Obras Completas*, Santander, 1947, tema VI), y por eso sus juicios son severos, pero incompletos para abarcar un ser tan complejo y denso. Eduardo Arroyo Laureda, venezolano, publicó en 1931 su estudio *Un desencantado de España y un buen amigo de América*, en el que atiende principalmente a su preocupación por el fenómeno independientista, sin pretender estudiar todas las dimensiones de su pensamiento. La vinculación que unió a Bello con Blanco White ha sido estudiada por Pi Sunyer en sus trabajos «Blanco White» y «*El Español*», de Blanco White», en *Patriotas americanos en Londres*. El conocimiento de Blanco White se ha enriquecido con la aportación de Vicente Llorens, que ha editado sus *Cartas de España* (Alianza Editorial, Madrid, 1972) con un documentado estudio preliminar, ceñido al objeto de estos escritos. Ese mismo año el novelista Juan Goytisolo sacó en Buenos Aires la *Obra inglesa*, de Blanco White, antología precedida de un prólogo parcial y de cortos alcances, que se apresuró a difundir en Francia la editorial parisiense Ruedo Ibérico al año siguiente (difusión saludada en *Le Monde*, 29-XI-1973, por Albert Bensoussan con un comentario que es buen ejemplo de la interpretación torpe y mutiladora de la imagen de Blanco White que corre en ciertos medios aprovechándose de su acerba crítica antiespañola). Mientras llega la gran obra que merece este espíritu profundo y atormentado, sigue siendo la mejor obra sobre él la que escribió Mario Méndez Bejarano: *Vida y obra de José María Blanco y Crespo* (Madrid, 1921). Pero en las bibliotecas de la Universidad de Liverpool y del Manchester College de Oxford aguardan los cuadernos del archivo personal de Blanco White al investigador que quiera ahondar en el misterio de su mente.

aplauso en muy determinados sectores ingleses. Simultáneamente apoyó la causa de los movimientos de independencia en Hispanoamérica, aunque fuera claramente opuesto a la radical emancipación, lo que le valió la felicitación de la Junta de Caracas y que sus artículos fueran recogidos en la *Gazeta* de esa ciudad. Su inconformismo y su acerado espíritu crítico le levantaron enemigos en todas las esquinas. «Tantos odios convergentes —ha escrito Méndez Bejarano [21]— han casi borrado de nuestra historia literaria el rastro de una de las más acentuadas personalidades e inteligentes figuras de su tiempo, superior a muchos prosaicos versificadores y medianos prosistas que usurpan su lugar en el panteón de nuestras glorias.»

Para Bello fue un protector incansable, que no cejó en su empeño de sacarlo de apuros. Su contacto se estableció en 1811, y la amistad íntima aparece ya clara en las primeras cartas conocidas, datadas en los primeros meses de 1814.

Blanco White se incorporó plenamente a la situación personal de Bello y no se concedió reposo para aliviarla. El le consiguió, como ya vimos, la ayuda de lady Holland y la tutoría de los hijos de W. Richard Hamilton, y el empleo en una casa comercial, y le buscó clases de español y latín, como lo acredita un párrafo de la carta fechada en Pall Mall el 25 de enero de 1819: «Mi amigo Christie me encarga pregunte a usted si quiere dar una lección de español en *Micham about 8 miles from town, on the Brighton Road*. Hágame el favor de responderme.»

En el orden de lo puramente íntimo y personal, habiendo tantos testimonios, ninguno iguala a la carta que Bello recibió de su protector, fechada el 8 de julio de 1821, cuando acaba de enviudar, quedando solo con sus dos hijos de corta edad y otra vez acuciado por la falta de recursos. Bello se abrió a su amigo y le hizo ver la tristeza de su alma. Blanco White le contesta con una carta admirable, que dio a conocer por primera vez M. L. Amunátegui, como tantas otras [22].

> «Mucho siento —le dice— no haber tenido proporción de hablar con usted sobre el asunto que me dice en su carta. Pero la amistad que le profeso me mueve a decirle dos palabras, fruto de una larga y penosa experiencia. Los sentimientos religiosos que dan consuelo no se adquieren sino por un hábito no interrumpido... La creencia firme que usted tiene en un Dios bondadoso, y el poder de la razón que dicta que es nuestro deber e interés el presentar un pecho firme a la adversidad, son, a mi parecer, los recursos más efectivos que usted tiene en su situación presente.»

---

[21] *Ob. cit.*, pág. 9.
[22] *Vid. ob. cit.*, pág. 97.

Pero no es solamente lo personal. El consuelo toma también el camino de la erudición. En la década de los veinte, Bello ha adelantado mucho en sus investigaciones históricas y de literatura medieval, y los dos reflejan en su epistolario su interés en comprobar datos, contrastar opiniones, intercambiar notas [23]. Adivinamos el gusto que los dos amigos encuentran en conversar.

> «Si pudiera usted sin incomodidad venir a un rato de conversación, el domingo por la mañana tendría mucho gusto de ver a usted» (carta del 8-XII-1820).

> «Venga usted cuando pueda y a la hora que quiera. Si quiere usted tomar desayuno conmigo, le aguardaría hasta la hora que le acomodara» (carta del 16-VI-1823).

Cuando la vida de Bello, en los años finales de Londres, se hace más segura, el amigo de los días amargos no oculta su alegría al saber que Bello podía vivir «sin agonizar de un mes a otro». «Si yo he tenido alguna 'parte accidental' —le confiesa—, mi satisfacción crece en extremo con la idea de haber contribuido a la felicidad de una persona que merece mucha mejor suerte que la que hasta ahora le ha perseguido» [24].

He aquí lo que José María Blanco White fue para Andrés Bello.

Gallardo y Salvá

Entre los emigrados peninsulares o hispanoamericanos que un año y otro llegaban a Londres encontró Bello espíritus gemelos en lo que toca a la pasión por las letras y los libros. Fácilmente se establecía la comunicación, y en cuanto se reconocían habitantes del mismo mundo se anudaba entre ellos una profunda amistad a prueba de la distancia y el tiempo. Es un gozo entrar en la intimidad de esos diálogos epistolares de unos hombres en los que el amor a los libros, a las cuestiones de alta investigación humanística y literaria, les permitía superar realidades diarias, a veces sórdidas y humillantes. Ellos creaban su mundo propio y, a despecho de lo que les era adverso, sabían llenar de luz unas horas cuando se entregaban a esa conversación sólo permitida a los que saben de los placeres de la inteligencia.

A tal estirpe pertenecieron los españoles Bartolomé José Gallardo y Vicente Salvá y Pérez, y por ello pueden ser evocados juntos.

La primera carta que Gallardo le escribe, desde el mismo Londres,

---

[23] Como ejemplo de esa correspondencia entre eruditos puede citarse la que le escribe Blanco White el 8 de octubre de 1822, y qu ha dado a conocer íntegra SERGIO FERNÁNDEZ LARRAÍN en su *ob. cit.* [14], págs. 108 a 110. Fernández Larraín ha añadido a las siete cartas de Blanco White que reprodujo M. L. Amunátegui, doce más, inéditas, de su extraordinario archivo personal.

[24] Carta fechada en Holand House de mayo de 1823, publicada en la *Revista Chilena*, Santiago de Chile, año XIII, 1929, núms. 110-111, citada por S. FERNÁNDEZ LARRAÍN, *ob. cit.*, pág. 93.

el 1 de octubre de 1816, nos permite asomarnos a esa comunidad espiritual que las mismas aficiones habían creado. Recuérdese que en esos meses finales de 1816 Bello está aceptando trabajos que ocasionalmente le surgían —corrección de manuscritos, traducción de la Biblia— por la solicitud de sus amigos, para poder atender a la subsistencia de su familia.

Gallardo, con su inconfundible sinceridad y desenfado, le plantea la conveniencia de que se comuniquen por escrito, y lo hace como quien establece las reglas de un juego. He aquí cómo comienza su carta:

> «Amigo y dueño: Pienso no salir de noche esta semana. Si usted, pues, gusta favorecerme, siempre me hallará a su disposición, deseoso de dar pasto al alma en dulce y provechosa plática.»

> «De ésta podemos también disfrutar, aún sin sacar el pie de nuestros respectivos tugurios, ni atrabancar páramos, ni calles perdurables, en haciendo mensajera de nuestras palabras, en vez del aire, de silla a silla, la estafeta de Pentonville a Somerstown.»

Bartolomé José Gallardo fue un hombre admirable y original. Grases lo tiene por el hombre que quizá supo más en su tiempo de cultura española, y desde luego por «el erudito más conocedor de libros hispánicos de su tiempo». Esta afirmación no es hipérbole, sino certero juicio. Basta adentrarse en lo que fue su vida. Pero, además, fue un hombre entero, liberal muy firme y consecuente, en el sentido elevado que hay que dar a esta palabra. En 1814 había salido de España escapando a la represión que acompañó al regreso de Fernando VII. De Portugal pasó a Inglaterra y quedó en Londres, donde no tardó en encontrarse con Bello. Ambos se dieron a una amistad en la que la base estaba en su común amor a los libros. Bello estudiaba paciente, minuciosamente, en la Biblioteca del Museo Británico, y guiado por su intuición formidable iba adentrándose en los secretos de las raíces de la literatura medieval. Gallardo, mientras tanto, se entregaba a su pasión: la localización de antiguos libros españoles. Londres ofrecía amplias posibilidades a su voracidad incansable [25]. Pero no sólo era afán de bibliófilo, sino que también los leía y estudiaba y emprendía investigaciones serias, para las que requería la ayuda de su erudito amigo, cuyo juicio tenía en altísima estima, lo que nos revela que el saber adquirido por Bello en aquellas fechas llamaba la atención en hombre tan conocedor como Gallardo [26]. Sabemos por él mismo que para la realización de su

[25] Esta voracidad ha quedado inmortalizada en el soberbio y cáustico soneto que le dedicó Serafín Estébanez Calderón. Es digno de Francisco de Quevedo.

[26] A juicio de Pedro Sainz Rodríguez, «Gallardo, en la erudición, ya que no en el arte y en el talento crítico, es el precedente necesario de Menéndez Pelayo en la historia de nuestra erudición» («Introducción a la obra de Bartolomé José Gallardo», en *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Ed. Rialp, Biblioteca del Pensamiento Actual, Madrid, 1962, pág. 287).

proyecto de editar un *Teatro antiguo español* había contado con la ayuda del «fino filólogo don Andrés Bello (caraqueño), a quien franqueé mis planes», y Grases considera con razón que, aunque no consta de manera expresa, es más que probable que Bello participó en la obra perdida de Gallardo *Vocabulario provincial americano*, «en cuya formación —decía Gallardo— me ayudaron algunos doctos americanos» [27].

Gallardo regresó a España el 9 de julio de 1820, al iniciarse el trienio liberal. Estuvieron, por tanto, poco tiempo juntos, pero llegaron a tener una gran familiaridad, como lo revelan las tres cartas que conocemos del español y que fueron publicadas por primera vez por Amunátegui [28]. Son muy importantes porque nos facilitan datos de interés para fijar la cronología de los estudios cidianos de Bello.

Vicente Salvá y Pérez fue un caso muy similar. Bibliófilo empedernido, filólogo muy estimable, trabajador y emprendedor no sólo como estudioso, sino como editor, vino a entrar en contacto con Andrés Bello con ocasión de la preparación por éste y por el colombiano Juan García del Río de *El Repertorio Americano*, en 1826. Salvá había llegado con la oleada de emigrados liberales que corresponde a 1823. Pasó después a París, y desde allí se mantuvo en correspondencia con Bello cuando éste ya vivía en Santiago de Chile. Su amistad, nacida en Londres, les llevó a comunicarse sus trabajos, especialmente en materia gramatical y de investigación filológica. Su última carta a Bello conocida es de 1846. Para entonces el caraqueño que él conoció en Londres había avanzado en su formidable obra de gramático y su autoridad en ese campo estaba sólidamente establecida.

Antonio José de Irisarri

La amistad que unió a esos dos ilustres representantes de la culta emigración peninsular con Andrés Bello, como vemos, es de gran ayuda para seguir los itinerarios del maestro investigador. Pero la entrañable relación que mantuvo con Antonio José de Irisarri tuvo para él una importancia sólo comparable a la que le unió con Blanco White.

Antonio José de Irisarri, guatemalteco, había llegado a Europa, procedente de Chile, a comienzos de 1815, y hasta fines de 1817 permaneció en Londres la mayor parte del tiempo. Volvió a Chile, donde O'Higgins le nombró ministro de Estado, pero pronto tomó de nuevo el camino de Europa al ser designado ministro plenipotenciario ante las Cortes del Viejo Mundo, en noviembre de 1818. Llegó a Londres

[27] PEDRO GRASES: «Bello, Gallardo y un libro de la Biblioteca de Miranda», en *Estudios sobre Andrés Bello*, II, pág. 117.
[28] M. L. AMUNÁTEGUI: *Ob. cit.*, págs. 103 a 110.

el 13 de mayo de 1819, y aquí se estableció, figurando como uno de los personajes de más acusada personalidad entre el grupo de los hispanoamericanos [29].

El encuentro con Bello se realizó durante su primera estancia en Londres. Hay prueba documental de ello [30]. Y cuando por segunda vez pisó el suelo de Londres reanudó un contacto que había de determinar una relación de amistad muy fuerte, a pesar de ser caracteres tan distintos. Ambos concurrían a aquellas reuniones de hispanoamericanos que hacia 1820 organizaba en su casa Francisco Antonio Zea, neogranadino ilustre y de buena posición, que había sido elegido vicepresidente de Colombia en el Congreso de Angostura en 1819, para ser luego destinado a Londres con la misión de obtener el reconocimiento por España a través de la mediación del Gobierno británico. Zea e Irisarri eran espíritus cultivados, amantes de la literatura y de las artes, y podemos colegir que Bello, de natural reservado y además agobiado por su insegura situación, debió expansionarse al hablar con interlocutores próximos a sus preocupaciones de hombre de letras.

Hay dos curiosas cartas de Irisarri, ambas del 10 de octubre de 1820, en que expresa la impresión que él tenía de Bello. En una de ellas, dirigida a Joaquín Echeverría, ministro de Gobierno de Chile, le dice:

> «Seguiré siempre muy de cerca a este caballero (Zea), porque es hombre de influjos y bien reputado en estos círculos..., y también, muy especialmente, por cultivar relaciones con un señor Andrés Bello, de la confianza del mencionado Zea, y que, según entiendo, es natural de Venezuela. Es hombre habilísimo, de muy variada literatura y extensa ciencia, y posee una seriedad y nobleza de carácter que lo hacen mucho más estimable. Estas condiciones tan difíciles de alcanzar hoy en día, amigo mío, me mueven fuertemente hacia él.»

En la otra, dirigida a su esposa, se lamenta de su falta de dinero por no haberle llegado los haberes de su Gobierno, y agrega:

> «... entretengo los días, las semanas y los meses enteros en la biblioteca de la ciudad —(el Museo Británico)—, consagrado a la lectura y a ciertas averiguaciones literarias en que me acompaña un excelente amigo, el señor Andrés Bello, verdadero sabio por su carácter y su sabiduría y hasta

[29] *Vid.* ARMANDO ROJAS: «El círculo diplomático en el tiempo de Bello en Londres», en *Bello y Londres*, I, Fundación La Casa de Bello, Caracas, 1980, págs. 487-500.

[30] Es una carta de Irisarri a San Martín, de 26 de junio de 1817, fechada en Londres, en que felicita al general por la victoria de Chacabuco. En ella hay este párrafo: «Reciba usted por mi conducto las enhorabuenas de sus antiguos conocidos, el marqués del Apartado, de Méjico; don Luis López Méndez y don Andrés Bello, de Caracas, quienes han tomado en las glorias de usted la parte que debe tomar todo buen americano».

La importancia de este documento, que está incluido en el tomo X de los *Documentos del Archivo de San Martín*, Buenos Aires, Comisión Nacional del Centenario, 1910, págs. 449-450, en relación con la cronología del encuentro Bello-Irisarri, no había sido advertida hasta que con agudeza lo hizo ALAMIRO DE ÁVILA MARTEL en su obra *Dos elogios chilenos a Bolívar en 1819*, ed. de la Universidad de Chile, 1976, pág. 39.

por la resignación con que soporta la pobreza, muy semejante a la mía, si no mayor»[31].

Ya el 16 de junio de 1820 Irisarri le confiaba, en una carta de gran interés histórico, su plan para lograr el reconocimiento del Gobierno inglés mediante una acción de información y propaganda en los periódicos ingleses. Para ello proyecta sacar *El Censor Americano,* al que quiere incorporar la valiosa pluma de Bello. Efectivamente, *El Censor* salió, aunque por poco tiempo, y parece que Bello contribuyó con algún artículo.

Su admiración por Bello crecía a medida que más lo trataba, y no se olvida en señalarlo a la atención de O'Higgins en su carta del 22 de octubre de 1820, que tiene todo el carácter de una recomendación:

> «Por los merecimientos y las prendas que distinguen al señor Bello, se encuentra capacitado para ocupar una mejor situación que la que aquí tiene, porque su patria, ignorándolo o fingiendo ignorarlo, lo ha ocupado siempre en comisiones de pequeña entidad, donde no ha podido lucir las verdaderas dotes de la ilustración que posee...»

Antonio José de Irisarri, aunque guatemalteco, era a la sazón representante del Gobierno de Chile, y no olvidó aquella súplica que como un gemido le dejó caer Bello en una carta de 18 de marzo de 1821, angustiado por su situación: «¿No hay en esa Legación un lugar para mí? Cualquiera que él fuera, yo estaría dispuesto a aceptarlo.» Y así, a él se debe que Bello se ocupara de la Secretaría de la Legación, en cuanto tuvo ocasión de nombrarle, y diera los primeros pasos en la dirección que había de permitirle, años después, encontrar la posición que correspondía a sus cualidades y que fueron evidentes para los que supieron mirar. La obra comenzada por Irisarri la completaría, paradójicamente, quien sería enemigo para siempre del guatemalteco, Mariano Egaña, su sucesor en la Legación, al abrir para el caraqueño las puertas de Chile y con ellas la consideración y el bienestar que otros le negaron, poniendo en peligro de que no hubiera logrado esa plenitud que es difícil de alcanzar cuando el medio es desfavorable[32].

---

31 Citadas por Guillermo Felíu Cruz en su estudio preliminar al vol. XVI de las *Obras Completas* de Andrés Bello, Caracas, 1964, «Textos y Mensajes de Gobierno», págs. XXIX y XXX.

Precisamente porque estas cartas dan la impresión de que se refiere a persona que acaba de conocer es por lo que Felíu Cruz, al publicar en 1927 su trabajo «Bello, Irisarri y Egaña en Londres», afirmó que el conocimiento entre Irisarri y Bello databa de 1820, puesto que Zea llegó a Londres el 6 de junio de ese año. También Felíu traía a colación la carta de Irisarri a O'Higgins de 22 de octubre de 1820, en que al hacer la presentación de Bello dice: «... lo he conocido hace poco...».

Pero que Bello e Irisarri se conocían antes de que Zea llegara a Londres es cosa firme después de las pruebas aportadas por el académico chileno de la Historia Alamiro de Avila Martel en su obra citada en la nota anterior. Basta recordar una de ellas: Antonio José de Irisarri fue padrino del tercer hijo de Andrés Bello y Mary Ann Boyland, Juan Pablo Antonio, nacido el 15 de enero de 1820 y bautizado, como sus hermanos, en la parroquia de St. Aloysius, en Somers Town.

32 *Vid.* Guillermo Felíu Cruz: «Bello, Irisarri y Egaña en Londres», *Revista Chilena de Historia y Geografía,* LIV, núm. 58, julio-septiembre 1927.

Los libros

Durante su período londinense es sabido que Bello encontró siempre un seguro refugio a dificultades y lejanías en los libros. Formó su propia biblioteca a lo largo de aquellos años, pues llevó consigo algunos y muy precisos volúmenes cuando se trasladó a Chile. Su interés por reunir obras de autores ingleses, franceses y españoles, o por tener noticia de lo que se publicaba, se deduce de la correspondencia con sus amigos.

Pero para sus estudios tuvo a su disposición dos bibliotecas excepcionales: la de Francisco de Miranda y la del Museo Británico.

La casa de Miranda, en 27, Grafton Street, de estilo georgiano, construida en 1792, se convirtió en un lugar de alta significación histórica. Se instaló en ella su propietario en 1802, al poner fin a sus largos viajes por Europa. Residió hasta su salida definitiva, a fines de 1810, con la sola ausencia de agosto de 1805 a diciembre de 1807, cuando viajó a Venezuela para protagonizar la fallida empresa de Ocumare y Coro. Allí vivió con su fiel Sara Andrews y allí nacieron sus dos hijos.

Cuando los comisionados de la Junta caraqueña llegan a Londres en julio de 1810, la casa ya tiene una significación muy destacada como escenario de la actividad de Miranda en favor de la Independencia de la América española. La presencia de Bolívar, López Méndez y Bello acentúa más su importancia como lugar histórico, puesto que allí convivieron aquellos cuatro hombres durante unos meses, prepararon sus negociaciones con lord Wellesley, discutieron la estrategia de su acción, y allí Bello redactó las minutas de los documentos e informes. Miranda llamó a estas reuniones «los simposiums de Grafton Street», como queriendo destacar el relieve que para el futuro de Hispanoamérica tenía lo que allí trataban. Y luego, cuando la casa quedó sólo habitada por la familia de Miranda, después de su muerte, su papel histórico continuó, pues en ese inmueble funcionó el centro de reclutamiento de los legionarios de las islas que con gran esfuerzo López Méndez hacía partir para combatir en tierra americana.

Pero, sobre todo, aquella casa guardaba el tesoro de la biblioteca de Miranda, en donde aquel hombre singular había reunido, como resultado de sus viajes, un fondo de más de cinco mil volúmenes, además de grabados, mapas, instrumentos científicos y muchos otros recuerdos valiosos.

Es fácil imaginar la sorpresa y el placer que aquella riqueza debió producir a Bello, y el disfrute de su alma estudiosa cuando pudo tenerla para sí desde que quedó alojado en el domicilio de su primer protector

en Londres. Era una biblioteca universal, como a él convenía, con un fondo de clásicos griegos y latinos de 126 volúmenes, y en la que no faltaban piezas raras y valiosas, como la *Biblia políglota,* edición de Amberes de fines del XVI, o el *Tratado de Re Militari,* de Diego Gracián, edición de Bruselas de 1590 [33].

Aunque Bello dejó probablemente aquella residencia en 1812, es fácil imaginar que volvería a ella para trabajar con aquellos libros que abrieron para él un horizonte intelectual inimaginable para quien venía de una pequeña ciudad colonial y ya tenía una tan señalada sed de saber. El fue, muy probablemente, el que llevó allí a Bartolomé José Gallardo y facilitaría que Sara Andrews hiciera al erudito y bibliófilo español el obsequio del *Cancionero,* de Urrea, pieza valiosísima que luego éste perdería en peregrinas circunstancias [34].

Bello tuvo siempre una gran admiración por Miranda; él redactó el importante documento de 3 de octubre de 1810, en que se justificaba el regreso del general a Venezuela [35], y cuando tocó en Curaçao, camino de su patria, la presentación de Bello hizo que Robertson le abriera su casa y le alojara en ella. La biblioteca, en la que es fama se inició en el estudio del griego, quizá influido también por el ejemplo de la devoción helenista de otro amigo de Miranda, James Mill, sería para Bello en aquellos años un lugar inolvidable, al que podía siempre volver para encontrar aquellas obras que había manejado cuando todavía vivía el dueño de tanta riqueza, y que fue sin duda la primera gran sorpresa que recibió en Europa. Es de presumir que él apoyaría la iniciativa de Irisarri, en enero de 1820, para que el Gobierno de Chile adquiriese la biblioteca en cuatro o cinco mil libras esterlinas, lo que no tuvo éxito. Si lo hubiera tenido se habría impedido la dispersión, años después, de aquel tesoro histórico y bibliográfico en las subastas de 1828 y 1833. Sólo se salvó la colección de clásicos griegos y latinos, legados por Miranda a la Universidad de Caracas.

En efecto, tanto en su testamento otorgado en Londres el 1 de agosto de 1805, antes de partir para la expedición frustrada, como el fechado en la misma ciudad el 2 de octubre de 1810, Miranda incluyó esta cláusula: «A la Universidad de Caracas se enviarán a mi nombre

---

[33] Sobre la casa y biblioteca de Miranda es de obligada consulta la obra de CARLOS PI SUNYER *El archivo y la Casa de Miranda,* ediciones del Instituto de Estudios Históricos Mirandinos, Caracas, 1969. Igualmente el estudio de ARTURO USLAR PIETRI «Los libros de Miranda», preliminar a la edición de las listas de libros en el archivo de Miranda y de los catálogos de las dos subastas, La Casa de Bello, 1979; y el trabajo de J. L. SALCEDO BASTARDO: «Bello y los 'Simposiums' de Grafton Street», en el vol. *Bello y Londres,* I, Fundación La Casa de Bello, 1980.

[34] *Vid.* P. GRASES [27]. Que este libro tan valioso le fue regalado por la viuda de Miranda lo confesó Gallardo en carta a Pascual de Gayangos, de 2 de mayo de 1848. El ejemplar perdido se conserva hoy en el Museo Lázaro Galdeano de Madrid.

[35] Reproducido en el vol. XI, «Derecho Internacional», de las *Obras Completas* de ANDRÉS BELLO, Caracas, 1959, pág. 64.

los libros clásicos griegos de mi biblioteca, en señal de agradecimiento y respeto por los sabios principios de literatura y de moral cristiana con que administraron mi juventud, con cuyos sólidos fundamentos he podido superar felizmente los graves peligros y dificultades de los presentes tiempos.»

Llegada la hora de salvar aquella parte de la biblioteca de Francisco de Miranda, el 5 de julio de 1828, Sara Andrews entregó a José Fernández Madrid, ministro de Colombia en la capital inglesa, la lista de los libros que componían el importante legado. El documento está rubricado con la firma autógrafa de Andrés Bello, en su carácter de secretario de la Legación. Esta postrera vez en que los nombres de ambos venezolanos aparecen unidos ha merecido de Pedro Grases esta glosa: «El gesto más delicado en toda la historia del humanista venezolano unía muy significativamente el recuerdo del Precursor Francisco de Miranda, ya fallecido, con la acción de Bello en plena ascensión hacia la obra gloriosa de su vida» [36].

* * *

Después llegó su encuentro con la biblioteca del Museo Británico, que parece visitó por primera vez acompañado de Miranda. Se había fundado por un decreto del Parlamento de 7 de junio de 1753, y la construcción del actual edificio sólo comenzó en 1823. Cuando Bello la conoció y frecuentó estaba instalada en Montagu House, en Bloowsbury, una propiedad del conde de Halifax adquirida para poder instalar no sólo los libros, sino también las ricas colecciones de arqueología y ciencias naturales. Lo cuantioso y lo variado de las que formaban el museo plantearon al principio un difícil problema de instalación. La biblioteca también aumentó su fondo durante los años en que Bello la usaba, con motivo de la donación, en 1823, por Jorge IV de la que había pertenecido a su padre.

Todo esto determinó que aquella biblioteca en la que el caraqueño consumió tantas horas fuera muy diferente de las magníficas instalaciones que hoy conocemos. Una mezcla de animales disecados, piezas arqueológicas, muestras de las antiguas civilizaciones y vitrinas con toda suerte de valiosos objetos ocupaba escaleras, pasillos y salas, hasta llegar a la de lectura, en la que reinaba un ambiente singular, que con el mejor sentido del humor nos ha sido descrito por Washington Irving.

Bello sería uno de aquellos ensimismados señores que con voraci-

[36] PEDRO GRASES: «Miranda y los libros», en el vol. *En torno a la obra de Bello*, pág. 81.

dad se entregaban a la lectura y a escribir incansablemente, en medio de un silencio que sólo rompía el rasgar de las plumas sobre el papel [37].

Se tiene por bastante seguro que para 1814 ya la frecuentaba. Ya vimos que en 1816 era conocido de Mr. Blair, el conservador de la misma, y que incluso ayudó a la catalogación de manuscritos. En 1819 el testimonio de Irisarri es seguro, en cuanto que él mismo le acompañaba.

El humanista caraqueño se sumergía literalmente entre aquellos doscientos mil libros que para entonces componían el fondo del imponente santuario de los investigadores, y día a día, año tras año, adelantó pacientemente sus indagaciones en campos del conocimiento absolutamente distintos a los que hasta entonces se había asomado. Sólo quien ha tenido en sus manos los sencillos catorce cuadernos manuscritos de sus notas tomadas en la biblioteca del museo puede darse una idea aproximada de lo que fue aquella devoción al estudio [38].

Hay que tener siempre muy presente que de los diecinueve años que vivió en Londres, Bello sufrió durante la mayor parte del tiempo una situación insegura y de gran zozobra. En ocasiones, verdadera pobreza; siempre, temor a un futuro incierto. En los cortos períodos en que su economía mejoró —hasta el punto de poder permitirse comprar libros— no dejó de experimentar la amargura de la postergación injusta o las contrariedades de una condición precaria. Sin embargo, nunca cesó de estudiar, de investigar con paciencia, consumiendo horas en adquirir unos conocimientos que sin duda enriquecían su espíritu, pero que no le reportaban ningún beneficio material. Hoy vemos que en aquellos años, y en buena parte en el Museo Británico, se preparó para dar después aquella portentosa manifestación de tanto saber acumulado.

¿Qué le sostuvo en aquel esfuerzo, en años en que ni siquiera podía pensar en obtener un puesto, una situación, gracias a esos estudios?

4. La fruición del estudio

Hay un texto de Andrés Bello, escrito más de veinte años después de aquellos días oscuros de Londres, en una hora que marca su entera plenitud, el discurso de instalación de la Universidad de Chile, en el que él mismo nos da respuesta a ese interrogante. Es una explicación de la razón misma de su vida.

---

[37] El doctor Denis V. Reidy, bibliotecario asistente encargado de las colecciones de impresos italianos y griegos de la Biblioteca del Museo Británico, ofreció en su ponencia al Congreso *Bello y Londres* (1980) una magnífica descripción del ambiente que conoció Bello, titulada «El Museo Británico y el ambiente cultural inglés en el primer tercio del siglo XIX». *Vid.* el volumen *Bello y Londres*, I, págs. 399-410.

[38] Hoy depositados en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

«Las ciencias y la literatura —nos dice— llevan en sí la recompensa de los trabajos y vigilias que se les consagran. No hablo de la gloria que ilustra las grandes conquistas científicas, no hablo de la aureola de la inmortalidad que corona las obras del genio. A pocos es permitido esperarlas. Hablo de los placeres más o menos elevados, más o menos intensos, que son comunes a todos los rangos de la república de las letras. Para el entendimiento, como para las otras facultades humanas, la actividad es en sí misma un placer...»

Como queriendo transmitir las emociones por él sentidas, agrega:

«Cada senda que abren las ciencias al entendimiento cultivado, le muestran perspectivas encantadas; cada nueva faz que se le descubre en el tipo ideal de la belleza, hace estremecer deliciosamente el corazón humano, criado para admirarlo y sentirlo. El entendimiento cultivado oye en el retiro de la meditación las mil voces del coro de la naturaleza: mil visiones peregerinas revuelan en torno a la lámpara solitaria que alumbra sus vigilias.»

Esta conmovedora visión del estudioso le lleva, pese a lo solemne de la ocasión, a esta alusión a su experiencia personal, en la que sentimos el temblor del recuerdo de años difíciles, en que el refugio del estudio le permitió conquistar el sosiego perdido por la realidad de cada día:

«Tales son las recompensas de las letras, tales son sus consuelos. Yo mismo, aun siguiendo de tan lejos a sus favorecidos adoradores, yo mismo he podido participar de sus beneficios, saborearme con sus goces. Adornaron de celajes alegres la mañana de mi vida, y conservan también algunos matices al alma, como la flor que hermosea las ruinas. Ellas han hecho aún más por mí; me alimentaron en mi larga peregrinación...»

La belleza del fragmento excusa lo largo de la cita. También nos ayuda para la comprensión del tránsito londinense de su biografía.

A partir de 1812 su permanencia en la capital inglesa pierde sentido. El objetivo único era sobrevivir. Allí vienen los años de aquel braceo en el anonimato de la gran ciudad para conseguir unas lecciones, una traducción, la corrección de unos textos. Al cuidado de lo que era poco para sí se une luego el temor de la inseguridad de la familia que ha creado como un refugio para su soledad. Y allí están también los amigos que se desviven por sacarle a flote en los momentos peores.

Pero precisamente coincidiendo con estos años oscuros empezamos a encontrar las huellas que nos guían hasta el lugar en que lo hallamos sumido en la reflexión de cuestiones que no había tocado hasta entonces.

¿Cuál es el secreto que da sentido a su vivir?

«Amé yo a la Sabiduría, y la busqué desde mi juventud, y procuré tomarla por esposa mía, y quedé enamorado de su hermosura.»

Este versículo del capítulo VIII del *Libro de la Sabiduría* nos habla de la atracción irresistible que produce en el alma que busca la Verdad, la belleza del Sumo Hacedor.

También en el orden del saber humano, y como un reflejo de aquella apetencia superior del alma, el entendimiento puede, cuando se ha formado la predisposición para los goces del espíritu, reclamar, venciendo condiciones adversas, que se le permita seguir sintiendo *la alegría de conocer*. «La alegría de añadir una verdad, una partícula cualquiera, aunque sea ínfima, de la Gran Verdad, al tesoro laboriosamente amontonado, durante siglos, por el pensamiento humano» [39].

Bello supo de esa alegría. Es indudable. Y ello es la raíz más profunda de la inclinación a la universalidad que advertimos en su afán constante de saber.

Para ello se sirvió de algunos instrumentos de que fue dotado tempranamente, y de ahí la atención que hay que conceder a la formación de su mente; la voluntad del estudio, no para saltar la valla de una prueba, de un examen, no para conquistar algo, sino el estudio para conocer el ser de las cosas. Aquellos años en la biblioteca —¡la primera!— en el convento de la Merced trabajaron su mente y le educaron en el gusto de buscar el enlace de las cosas distantes, el porqué de las cosas. Recordemos aquella frase de su mencionado discurso, en la que insiste como en un axioma: «todas las verdades se tocan». Se formó, con el latín como herramienta, en la inclinación a desentrañar por qué una cosa es así y no de otra manera, y a buscar el origen de los fenómenos que observa, lo mismo en las realidades sociales que en la estructura del lenguaje.

¿Cómo se explica, si no, que a los veintitantos años, sin haber tenido una formación científica específica, repare en que era necesario explicar la estructura temporal de los modos verbales? ¿O que sintiera esa inclinación por conocer la sutil vinculación existente entre las ideas y la elección de las palabras?

En él hubo una tendencia notable hacia la especulación desde muy pronto, y si en su época de plena producción intelectual no hubiera estado tan apremiado de volcarse sobre estudios y actividades relacionados con la transformación de la sociedad, probablemente hubiera dejado una obra filosófica de mayor entidad.

Pero, además de esto, su vocación por el estudio se vio servida por una gran voluntad y una gran capacidad de trabajo. Tesón que le ayu-

[39] PIERRE TERMIER: *La joie de connaître*, págs. 13-14, citada por EMILE BLANCHET: *Ausencia y presencia de Dios*, Ed. Rialp, Madrid, 1957, pág. 92.

daba a seguir adelante en su esfuerzo. Sin él, las solicitaciones y contrariedades cotidianas le hubieran desviado y hubiera desistido.

Tesón y minuciosidad son cualidades del investigador. El las aplicó para los trabajos de gran aliento —como las investigaciones sobre el poema del Mío Cid o la codificación civil—, lo mismo que en las labores que acompañan al que hace del escribir su trabajo habitual —corrección de pruebas, revisión de textos.

Pero este bosquejo del Bello estudioso que por primera vez apareció con toda su fuerza en los años de Londres quedaría incompleto si no se menciona otra dimensión de su personalidad que alimentó su voluntad de saber. Pedro Grases la ha fijado con estas palabras: «Deseo de ser útil a sus contemporáneos en el vastísimo propósito de cultura americana y universal, que mantiene tensa su voluntad incansable» [40].

La lejanía de su patria y la contemplación de la América española debatiéndose en las luchas de la Independencia dieron una profundidad particular a su pensamiento sobre Hispanoamérica. Sobre ello volveremos más adelante. Pero aquí debe señalarse que su dedicación al estudio, sobre todo a medida que maduró su pensamiento en materias de filosofía social y política, no se perdió en abstracciones, sino que la relacionó cada vez más con la realidad de su tiempo, y particularmente con la realidad de los pueblos americanos. Y siempre desde la convicción de que era necesario perfeccionar el presente y trabajar por el futuro partiendo de un conocimiento y de un respeto profundos de y para las raíces culturales que se hunden en el pasado histórico. Rafael Caldera ha apreciado con gran acierto un rasgo de Bello que sintetiza muchos otros: «es el prototipo del hombre equilibrado». Y ese sentido del equilibrio que en él se manifestó en tantas cosas es particularmente importante al valorar el hombre de estudio que él fue ante todo.

El placer que sin duda experimentó en tantas horas de leer y tomar notas no era extraño a la preocupación de suministrar una base sólida a la elevación y progreso de los pueblos de la América española. Sobre todo a lo largo de la maduración que supuso el tiempo de Londres.

Menéndez Pelayo lo vio con toda claridad en el dominio de los estudios gramaticales, al decir que «... su objeto no era erudito, sino esencialmente práctico; quería robustecer la unidad lingüística de América y oponerse al desbordamiento de la barbarie neológica, sin negar por eso los legítimos derechos del regionalismo o provincialismo. Y esto lo consiguió plenamente; fue el salvador de la integridad del castellano en América, y al mismo tiempo enseñó, y no poco, a los españoles peninsulares...» [41]

[40] P. Grases: «La épica española y los estudios de Andrés Bello sobre el poema del Cid», en *Estudios sobre Andrés Bello*, I, pág. 370.

[41] *Vid.* M. Menéndez Pelayo: *Poesía hispanoamericana*, I, pág. 369.

5. La experiencia diplomática

Al estudiar el período de Bello en Caracas se hace necesario para comprender muchas cosas dedicar un apartado especial a la experiencia administrativa obtenida al servicio de la Capitanía General de Venezuela, porque fue fundamental para completar la formación adquirida en esa primera etapa de su vida.

Del mismo modo hay que proceder con la diplomática que le dieron sus funciones en la Misión de 1810 y luego en las Legaciones de Chile y Colombia. De todas maneras, es necesario tener en cuenta que entre 1812 y 1822, Bello se ocupó de estudiar temas internacionales y de analizar la evolución de las relaciones entre los Estados. Quiere esto decir que su iniciación en disciplinas internacionales se puede situar en aquellos años, y cuando fue designado secretario de la Legación de Chile, en 1822, entre unas cosas y otras, estaba muy lejos de ser un mero funcionario práctico en la redacción de informes o en sintetizar el desarrollo de unas negociaciones.

El Bello estudioso y erudito, con una cultura humanística considerable, aparece completado así, en los últimos años de su estancia en Inglaterra, con una dimensión nueva que pertenece a otro orden de conocimientos: la de la política y el derecho internacionales.

Formación que le será de primordial importancia para las responsabilidades que asumirá en Chile a poco de llegar, y que explica, además, el escaso tiempo que tardó en publicar el que sería su primer libro, los *Principios del Derecho de gentes*.

En lo que a lo biográfico se refiere, la situación que inaugura con su designación en 1822 no está exenta de dificultades y apuros, debido a que le mantuvieron largos meses sin pagarle los sueldos, pero sobre todo a las contrariedades que le produjo la conducta o los malentendidos de determinados superiores. Incluso hay que decir que fue entonces cuando experimentó en toda su crudeza la amargura de la postergación.

La posibilidad para Irisarri de incorporar a Bello a la Legación de Chile se presentó con motivo de la renuncia al cargo de secretario de la misma por parte de otro venezolano, Francisco Ribas, que por haber conocido también la preparación de su compatriota lo había recomendado a su superior. Irisarri se apresuró, desde París, en dar la noticia al atribulado don Andrés en carta de mayo de 1822. La designación tenía por el momento carácter interino, en espera de la confirmación del Gobierno chileno [42].

---

[42] La comunicación de Irisarri a Bello y el texto del nombramiento como interino tienen fecha 1.º de junio de 1822. La información a su Gobierno de esa misma designación es de fecha 5 de junio y al día siguiente Irisarri enviaba una carta personal al propio O'Higgins, en la que le hablaba extensamente de Bello. Es una carta admirable, en la que se contienen informaciones sumamente valiosas para la biografía del humanista caraqueño, además de un juicio muy interesante

Desde el primer momento tuvo Bello que ocuparse de un asunto que luego sería causa de sus dificultades con Mariano Egaña, cuando llegó a Londres en agosto de 1824. Se trataba del empréstito que «por la suma necesaria para llevar adelante nuestras operaciones» le había encargado el Director supremo a su representante en Londres. Empréstito por un millón de libras esterlinas que manejó Irisarri de forma poco responsable, incluso invirtiéndolo en iniciativas personales, lo que determinó un lío de cuentas difícil de esclarecer. Esa operación fue muy criticada en Chile, y cuando en 1823 cayó O'Higgins, el guatemalteco se vio en una posición muy insegura. Hasta entonces Bello disfrutó de un año de tranquilidad, que le permitió poder preparar la publicación de la *Biblioteca Americana*. Desempeñó su trabajo en la Legación con el cuidado y competencia habituales en él, e incluso actuó de hecho como encargado de Negocios, pues Irisarri hacía frecuentes viajes a París, enfrascado en inversiones oficiales y negocios particulares.

El nuevo Gobierno chileno designó a Mariano Egaña con la finalidad de esclarecer todo lo relativo a la operación financiera en que estaba metido Irisarri, pero sin retirar los poderes de éste, con lo que se creó una situación ambigua, tras la que se escudó el guatemalteco.

Cuando Egaña llegó a Londres, en agosto de 1824, acompañado del nuevo secretario, el joven chileno Miguel de la Barra, no sólo se encontró que Irisarri desconocía sus poderes y retenía el sello de la Legación, sino que además había ordenado a Bello que continuara en su puesto «hasta que el señor Egaña pueda posesionarse de ella (la Legación)», y le había adelantado sus sueldos hasta noviembre de ese año.

Así se vio envuelto Bello en una situación enojosa, en la que su gratitud y también su elevado concepto de la amistad le movían a actuar en defensa noble de Irisarri. Egaña tenía esto como una confabulación contra él, y en la correspondencia con su padre, don Juan Egaña, se expresó con dureza e injusticia contra Bello.

Mariano Egaña era muy inexperto; procedió sin tomarse tiempo para comprender la situación, y, además, no tuvo más remedio que aceptar que Bello continuara. En la carta a su padre de 21 de mayo de 1825, en que relata lo sucedido, lo confiesa con toda sinceridad: le era indispensable.

Pero aquella convivencia forzada en la Legación se hizo insufrible para Bello, y a las acusaciones de Egaña respondió con sinceridad, pero con nobleza, y defendió a su amigo y protector, Irisarri.

---

sobre su persona. Todos estos textos se encuentran publicados íntegros en la biografía de Amunátegui *(ob. cit.*, págs. 127 y 128) y en el estudio preliminar de Guillermo Feliú Cruz al vol. XVI, «Textos y mensajes de Gobierno», de las *Obras Completas* de ANDRÉS BELLO, Caracas, 1964, páginas XLII y ss.

Para enredar más las cosas, en marzo de 1824 había llegado a Londres el nuevo representante de la Gran Colombia, Manuel José Hurtado, persona de gran situación económica, en sustitución de José Rafael Revenga, que conocía a Bello desde los días de Caracas. Hurtado supo que don Andrés quedaba sin colocación, y como estaba informado de su valer, le ofreció la Secretaría de la Legación colombiana, desatendida porque la persona designada, Lino de Pombo, residente en España, no se había incorporado [43]. Con fecha 9 de noviembre de 1824 se comunica desde Bogotá que ha sido aceptada la propuesta de Hurtado a favor de Bello, y el 7 de febrero de 1825 nuestro caraqueño tomó posesión en Londres de su nuevo cargo.

Egaña creyó que Andrés Bello había procedido deslealmente, cuando la verdad es que la propuesta colombiana se había hecho sin su intervención, aunque la había aceptado una vez que, al acudir en petición de ayuda a Irisarri, éste le había contestado aquel mismo febrero confesándole con toda tranquilidad que estaba en quiebra y no tenía forma de colocarlo.

Así entró Bello al servicio de Colombia, pero se había metido en un pozo. Comenzaron por pagarle los sueldos o tarde o nunca, y se llegó a la situación que Bello tuvo que pagar de sus ahorros al personal. Hurtado se mostró desconsiderado con su secretario, y ni siquiera le hablaba [44].

Para entonces Bello había contraído nuevo matrimonio, y su familia aumentaba. Sus trabajos intelectuales se resentían por aquella inquietud y desagrado.

Por fin, la situación pareció cambiar cuando Hurtado pidió ser relevado. En noviembre de 1826, Bogotá designó para sustituirlo a Joaquín Fernández Madrid, persona de carácter afable y aficionado a la literatura, lo que le aproximaba al mundo de Bello. Hasta la incorporación del nuevo ministro plenipotenciario, Bello era nombrado encargado de Negocios. Ocupó este cargo, por renuncia del titular, de noviembre de 1826 hasta abril de 1827, cuando el señor Fernández Madrid llegó a Londres.

Tuvo con ese motivo un aumento de sueldo, en aplicación de un decreto del Congreso Nacional de 28 de abril de 1825; pero el decreto de Bolívar de fecha 23 de noviembre de 1826, sobre la designación de nuevo ministro en Londres, olvidaba aquella disposición, al

---

[43] Para las incidencias de la situación creada en la Legación de Colombia, ver el trabajo de José María de Mier «Andrés Bello en la Legación de Colombia en Londres», en *Bello y Londres*, I, págs. 513 y ss.

[44] En la biografía de Amunátegui puede encontrarse una amplia información, basada en la correspondencia, de las difíciles relaciones entre Hurtado y Bello. Vid. *ob. cit.*, págs. 142 a 145. Igualmente son reveladoras las cartas de Bello de 4, 10 y 16 de enero de 1827, reproducidas en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, núms. 82-83, septiembre-diciembre 1950.

señalar que al volver Bello a ser secretario se le retrotraía al mismo que tenía antes de ser encargado.

Bello protestó ante Bolívar en una carta muy digna de 21 de abril de 1827, «no por el perjuicio pecuniario que me irroga (aunque en mis circunstancias, grave), sino por la especie de desaire que lo acompaña».

Hay que tener en cuenta que la desastrosa situación económica de la Legación había forzado a Bello, en funciones de encargado, a pedir varios préstamos personales para poder pagar al personal (primero, uno de 600 libras; luego, otro de 200).

Bolívar contestó el 16 de junio, lamentando su situación y excusándose de poder arreglarla: «Yo no estoy encargado —le dice— de las relaciones exteriores, pues el general Santander es el que ejerce el Poder ejecutivo. Desde luego, yo le recomendaría el reclamo de usted, pero mi influjo para con él es muy débil y nada obtendría» [45].

En Bogotá no se desconocía la capacidad de Bello, y se pensó proponerle como ministro en los Estados Unidos, lo que no prosperó; luego, para el mismo cargo en Portugal, lo que era irreal, dada la actitud de aquel Gobierno con las nuevas Repúblicas americanas; finalmente, como cónsul en París, pero no se le facilitaba el dinero para trasladarse, y Bello no lo tenía. El 30 de noviembre de 1828, Fernández Madrid escribió a Bolívar para informarle que desde hacía un año no se habían pagado los sueldos a Bello.

Ante esta situación, nada tiene de extraño que Bello comprendiera que era necesario poner fin a aquella estancia en Londres, que parecía interminable y cada vez le traía menos posibilidades de situarse. El sentiría dentro de sí toda la madurez que para entonces había logrado con tanto sacrificio y estudio y se desesperaría ante tanta incomprensión y obstáculos.

Felizmente no había perdido el contacto con Egaña, y éste, en una relación más humana en la que las inquietudes intelectuales de ambos eran fácil camino para descubrir afinidades, se dio cuenta de la enorme valía de Bello y de la forma lamentable en que era desaprovechada. Lo exploró y vio que el caraqueño estaba dispuesto a ir a Chile.

El 10 de noviembre de 1827, desde París, comunicó a su Gobierno que Bello «se halla dispuesto a pasar a Chile y a establecerse allí con su familia si se le confiere el destino insinuado de oficial mayor (del Ministerio de Relaciones Exteriores) o algún otro equivalente, análogo a su carrera y a sus aventajados conocimientos».

Fernández Madrid, que había creado una relación de amistad con su subordinado, al que le unía, además, la afición literaria, comunicó

[45] *Vid.* Simón Bolívar: *Obras Completas*, tomo II, Editorial Jesa, La Habana, 1947, pág. 124.

a Bolívar, en carta de 6 de noviembre de 1828, lo siguiente: «Parece que algunos amigos del señor Bello le han escrito de Chile, ofreciéndole su protección en aquel país. En mi concepto, la pérdida de Bello debe ser muy sensible a Colombia, porque tenemos muy pocos hombres que reúnan la integridad, talentos e instrucción que distinguen a Bello.»

Pero todo estaba decidido. Por esos mismos días el cónsul general de Chile en Londres, Miguel de la Barra, comunicaba a Bello el contenido de la comunicación de su ministro de Relaciones Exteriores, por la que el Gobierno de ese país «se compromete a costearle su viaje a Chile y a colocarle, luego que llegue al país, en destino análogo a sus conocimientos, y que su dotación no baje de mil quinientos pesos, que es la que disfrutan los oficiales mayores» (equivalente a subsecretarios).

Bello contestó aceptando el 19 de septiembre de 1828. El 18 de febrero del año siguiente, Fernández Madrid le escribía a Bolívar: «... Bello se fue para Chile el 14 del corriente...»

En abril hubo desde América reacciones tardías. De José Rafael Revenga, a la sazón ministro de Relaciones Exteriores, que el día 25 escribía a Bello: «¿Por qué abandona usted a nuestra Colombia?... Hablo, sin embargo, cuando ya nada de lo que digo puede ser útil.»

Dos días después está fechada la carta de Simón Bolívar a Fernández Madrid, en que escribe alarmado por la decisión de Bello: «Yo ruego a usted encarecidamente que no deje perder a este ilustrado amigo en el país de la anarquía (Chile). Persuada usted a Bello que lo menos malo que tiene América es Colombia; y que si quiere ser empleado en este país, que lo diga y se le dará un buen destino.»

Pero Bello estaba navegando ya. El 28 de agosto, Fernández Madrid contestó al Libertador: «Ya sabía usted por mis anteriores que, a pesar de todos mis esfuerzos, se nos fue el señor Bello a Chile. Le escribiré inmediatamente, y le transcribiré el capítulo de la carta de usted que se refiere a él.»

Y lo hizo, y Bello recibió las nuevas en Santiago.

Así terminó aquella serie de peripecias que acompañó a Bello en sus destinos diplomáticos en Londres. Pero, sobre todo, terminó aquella parte difícil de su vida, que fue, sin embargo, fundamental para su plena maduración. Lo que es Bello a partir de entonces, lo que hizo, con sorprendente capacidad, es imposible de explicar sin examinar el proceso interior que se operó en él mientras vivió en la capital británica.

Pero se hace necesario todavía decir algo de lo que fue en su contenido aquella experiencia diplomática que en lo puramente biográfico ha quedado relatada en lo más principal.

Andrés Bello fue en esa delegación con el carácter de auxiliar, con la misión específica de servir de secretario, ocuparse de la redacción de las comunicaciones y como traductor. Esto es claro ya desde el oficio de Juan Germán Roscio por el que se comunica a Bolívar y a López Méndez que la Suprema Junta ha accedido a su petición de incorporar al joven funcionario. Pero nada es más concluyente que la «Minuta de las conferencias entre lord Wellesley y los comisionados de Caracas» [46].

Este documento es bastante para dejar zanjada la cuestión del carácter de Bello en la delegación, primero, porque expresa la conciencia que los propios comisionados tenían de sus respectivos rangos dentro de la misión; segundo, porque está redactado por el mismo Bello, de forma que él era consciente de su lugar y cómo no le alcanzaba la autorización que la Junta había otorgado a sus compañeros; tercero, porque este párrafo fue objeto de tres redacciones, según se advierte en el borrador del manuscrito conservado en el Archivo Nacional de Bogotá, y los otros dos intentos de redacción no eran tan terminantes como el que al fin quedó [47].

Bello se había acreditado en la Capitanía de Caracas como especialmente útil para cumplir esa difícil tarea de asistir al desarrollo de unas negociaciones y exponer luego por escrito el contenido de las mismas, argumentando aquellos puntos que requieren un razonamiento convincente. E hizo honor a la confianza que en él se depositó. Puso a contribución su buen estilo en la redacción de las notas y, sobre todo, el rigor con que los argumentos se enlazan, sello que resulta inconfundible para quien se haya familiarizado con sus escritos.

Parece bastante cierto que no participó en las negociaciones directamente, salvo en la primera de 16 de julio. Así se deduce del tenor de algunos documentos que relatan las conversaciones, especialmente del contenido en la «Minuta de las conferencias», cuyo manuscrito, de puño y letra de Bello, transcribe la opinión del ministro inglés de que, al darse por concluida la misión de los venezolanos, podían «o permanecer los dos o, partiendo el uno, quedar el otro en Inglaterra», lo que

[46] Documento 14 de los correspondientes a la «Misión diplomática de Bolívar-López Méndez», incluidos en el tomo XI de las *O. C.*, Caracas, 1959, pág. 55: «Al principio se había pensado en que permaneciese don Andrés Bello en Inglaterra con el objeto de recibir los pliegos que pudiesen remitirse de Caracas y también para impresionar favorablemente la opinión pública y para dirigir a nuestro Gobierno las noticias que lo importasen, pero como probablemente iba a ser necesaria la existencia en Londres de una persona que agitase con el Ministro inglés los intereses de Venezuela según lo prescribiesen las órdenes de nuestro Gobierno, o las ocurrencias de España y América, *habíamos pensado que no bastaba el intento de permanencia de don Andrés Bello por no hallarse competentemente autorizado*».

[47] El primero decía: «Para todos estos fines no era suficiente la permanencia de don Andrés Bello, en que al principio se había pensado, por no estar suficientemente autorizado». La otra enmienda fue ésta: «Pareció, por tanto, que era además necesaria la de don Luis López Méndez».

revela que se refería a las dos únicas personas presentes de la comisión enviada.

Bello se formó así en el arte de las negociaciones diplomáticas —sobre lo que lograría criterios bien firmes— asistiendo sin intervenir directamente en su desarrollo, pero asumiendo el trabajo de reflejarlas por escrito. Al propio tiempo, penetraba en los secretos de la política internacional.

Las notas redactadas por el secretario de los comisionados permite reconstruir la cronología de las negociaciones con el ministro británico y el curso de las mismas. En esa labor, Bello fue testigo de la difícil situación en que se hallaba la misión y de cómo ésta hubo de ir abandonando puntos que en las instrucciones de los comisionados se señalaban como objetivos a conseguir para salvar lo esencial: negar el reconocimiento a la Regencia. El jefe de la diplomacia británica no pudo doblegar la firmeza con que los negociadores venezolanos se opusieron a lo que hubiera significado renegar de la revolución del 19 de abril, pero, en cambio, manejó hábilmente los hilos y siguió ante los bisoños negociadores el doble juego que le permitía, de una parte, el ascendiente conseguido por Inglaterra y por su propio hermano, el duque de Wellington, sobre las autoridades peninsulares, y de otra, la necesidad que los patriotas tenían de la mediación inglesa.

Bello percibió cómo los deseos de los comisionados se conectan con los intereses ingleses. Una nota del 8 de septiembre advierte a la Junta Suprema que «hay en este Gobierno disposiciones efectivas y muy favorables hacia nosotros; disposiciones que cuadran demasiado con el estado actual de las cosas y con los intereses de Inglaterra para que puedan disputarse o ponerse en duda» [48].

Después que las negociaciones concluyeron, y partido Simón Bolívar, su atención se concentra en difundir noticias de su país, defendiendo la causa de la revolución, y en dar información a la Junta de la evolución política en Europa, en cuanto ésta podía influir en la suerte de la América hispana. Por eso, a partir de entonces las comunicaciones son más pródigas en datos sobre los acontecimientos que tienen como escenario el Viejo Mundo, y singularmente España.

Los documentos, redactados en primera persona, debían ser firmados por López Méndez, pero Bello es el que escribe, y es su pensamiento el que queda expresado en el texto, aunque, sin duda, López Méndez trata con él del contenido. Van dirigidos al secretario de Estado y no hay que olvidar que éste, Juan Germán Roscio, con quien mantiene correspondencia es con Andrés Bello, al que ya sabemos profesó un entrañable afecto. Hay así un interesante paralelismo entre cartas

[48] *O. C.*, XI, Derecho Internacional, II, doc. 13, pág. 42.

privadas y documentos oficiales, y Bello contesta en estos últimos, con la firma de su compañero, a las cuestiones que le plantea en carta personal el secretario de Estado desde Caracas.

Al hilo de cuestiones que medularmente afectaban a la supervivencia de los ideales que habían impulsado a los españoles americanos, vemos aparecer con insistencia, en las comunicaciones enviadas desde Londres, un pensamiento que va a ser esencial en Bello: salvar, pese a los azares de la crisis, la unidad esencial de los pueblos americanos y la coordinación de su acción, y para ello no comprometer su futuro con actos de reconocimiento a las instituciones y formas políticas que puedan adoptarse por el poder central de España (por ejemplo, la representación en Cortes que establece la Regencia)[49].

Esta visión de los pueblos americanos como un conjunto en que la variedad esconde y se apoya en una unidad sustancial, es algo que está claro en el pensamiento de Bello a poco más de un año de estar en Londres, desde donde observa las dificultades que surgen en el camino emprendido casi simultáneamente por aquellas provincias que han roto su dependencia con la Península, la más amenazadora de todas ellas para su futuro, la desunión y la discordia entre unas y otras. Puede decirse que en este período estudia la realidad internacional en función de esta preocupación.

En las legaciones de Chile y Colombia

Después de un paréntesis de diez años volvía Bello en 1822 a desempeñar funciones diplomáticas. El corto tiempo que permaneció prestando sus servicios a la República de Chile fue de gran interés por la intensa actividad diplomática desplegada por las principales potencias en relación con América. La cuestión del reconocimiento de las nuevas Repúblicas se planteaba ahora de una manera distinta, sobre todo para Inglaterra, que en aquellos años en que Bello asistía a los inútiles esfuerzos de la misión en que formaba parte para arrancar al Gobierno inglés alguna declaración que favoreciera su independencia respecto del poder político peninsular.

Ahora lo capital era el antagonismo entre la política inglesa, regida por un hombre como Canning, enteramente inclinado a un reconocimiento que aseguraría la protección de los intereses comerciales británicos, y el tesón de la Santa Alianza en mantener unos ideales legitimistas, sin reparar demasiado en la evolución de la realidad internacional.

Durante el año 1823, los frecuentes viajes a París del inquieto señor

[49] Es muy ilustrativo de esto el doc. 24, fechada el 4 de septiembre de 1811. O. C., XI. Derecho Internacional, II, págs. 88 a 93.

Irisarri, obligaban a Bello, sólo en la Legación, a preparar y firmar las comunicaciones en que se daba cuenta al ministro secretario de Estado de Chile de la situación en que se encontraban las políticas de los Estados.

Se han conservado dos extensos oficios de Bello, el primero de 8 de mayo de 1823, y el segundo de 24 de junio de 1824, que nos permiten conocer la forma precisa con que cumplía su misión de comentar la política exterior de los países europeos en tan delicado momento. Son, por lo mismo, dos documentos de gran valor para conocer la evolución de los acontecimientos a través de un observador próximo a los hechos [50].

De 1824 a 1829, ahora en la Legación de la Gran Colombia, Bello continuó enriqueciendo su experiencia en política exterior e internacional. De este período, la documentación es considerablemente más abundante. Muchos de estos papeles no tienen un interés directo con la actuación diplomática del secretario de la Legación, pero otros sí, cuando informa de la política de los Estados europeos. Son ricos en noticias, y en un matiz, en una observación como de pasada, nos transmiten el clima real de una situación política compleja que aprendió a desentrañar desde la formidable atalaya que era Londres. Puede servir de ejemplo su comunicación al Gobierno que sirve, de fecha 4 de mayo de 1827, y que por ser la última vez que informa en esos meses en que tuvo a su cargo la Legación, después del cese de Hurtado, considera su deber dar cuenta de la situación inglesa, y nos ofrece una completa descripción de la escena política de este país.

Otro aspecto destacable para ponderar la importancia formativa en política exterior, que tuvo su actividad diplomática en Londres, es el de su atención a los temas comerciales. El momento lo favorecía, pues sin haber obtenido todavía un pleno reconocimiento por los países europeos, aquellas Repúblicas tenían en el comercio el vehículo para hacer ostensible su presencia en la vida internacional. Inglaterra era buena maestra al respecto y había señalado el camino al decidir en 1824 el envío de cónsules a varios puertos americanos.

Bello, en efecto, se ocupó, y mucho, de las relaciones comerciales.

Por consiguiente, su experiencia diplomática en Londres, que, sin duda, corrió paralela a la lectura de obras de autores del derecho de gentes, tuvo una importancia decisiva para la formación del internacionalista, tal como se nos mostró muy pocos años después en Chile.

FERNANDO MURILLO RUBIERA

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
MADRID-3

[50] Ambos están incluidos en *O. C.*, X, Derecho Internacional, I, págs. 427 a 443.

ENCUENTRO

PARRAL

Para Nikíforos Brettakos.

Subo al monte de mi pueblo.
Subo a la parte más alta del monte,
encima de mis recuerdos, encima de mi vida.
El mundo y la tarde me rodean
y parecen la casa de mi infancia cuando había fiesta.
Es luz, huertas, hierba,
mineros saliendo de las minas,
madereras quietas,
ganado que entra otra vez al pueblo,
nogales erguidos entre álamos y sauces a la orilla del río.
Todo parece posible desde aquí.
Parece posible desear los veranos
en que todos los niños regresábamos del río,
en que nos mojaba los sueños con su corriente
porque pasaba no sólo con su agua,
sino con todas las cosas del mundo;
todos los seres, toda la corpulencia del universo
nos cubría entre el olor de agua y de hojas y de verano
(aún muchas noches después, bajo la almohada,
pasaba el mundo en el murmullo de esa corriente).
Parece posible sentir desde aquí
los membrillos donde jugábamos,
las huertas donde se agazapaba la frescura
de los veranos,
como si las tardes nos revelaran un secreto del mundo
y un recuerdo atravesara mi cuerpo desde una vida que no era mía.
En un largo sueño, en un inmenso cuerpo
subíamos por los árboles en las tardes

hasta las más altas ramas calientes:
como besar ancianas manos, como aspirar
el olor querido de una casa que ya no existe,
como escuchar una voz muy a lo lejos, en el campo,
el leve viento y el calor inundaban mi pueblo,
inundaban el universo.
Y desde esa alta rama veíamos
todos los pueblos como el nuestro
(y no había pueblos que no fueran como el nuestro).
Los cuervos volaban sobre el río y sobre las huertas
como si supieran toda nuestra vida;
éramos tan niños que no podíamos gritar que todo permaneciera
junto a nosotros.
La tarde es amplia, segura,
aquí, en lo alto del monte.
Estoy solo.
Amo este monte como si estuviera en lo alto de la música que amo.
Enrojecen lentamente las nubes, la tierra, las colinas.
Cae la tarde llamando a sus últimas horas.
El atardecer es como un gran árbol rojo cubriéndonos con su sombra.
El viento recorre mis ojos, la hierba,
desprende un rumor como si fuese el nombre de algo que amamos,
como los ecos lejanos de una fiesta en las huertas
o alguien que muy lejos grita de una colina a otra.
La tarde enrojecida, luminosa,
como si fuera la única fuente de todas las cosas,
la única explicación.
Pareciera que desde hace millares de años es la misma.
Y cuando el viento pasa sobre las cosas
(y también sobre las que no están),
abre un rumor de invisibles ramas
brotando de su árbol, de su origen.

QUISIERA AHORA...

Quisiera ahora estar sentado
en una gran piedra bajo los árboles
y sentir el paso del viento...
O leer, o pensar, dejando pasar estas horas.
O a la orilla de un río donde mi hijo pudiera bañarse
mientras yo lo contemplara, fumando.

O estar en un huerto fresco, en otoño,
cuando se varearan los nogales y las nueces cayeran
sobre la tierra como en mi infancia.
Sí, estar ahora en un huerto fresco
donde mi madre volviera a vivir
y se sentara a mi lado bajo la sombra,
a conversar de estos años,
a descansar del sol entre los nogales y los álamos
de nuestra casa antigua,
y aspirar la fragancia de las frutas,
el mismo aire que yo, el mismo aire que yo.
O quisiera subir a una montaña
desde donde pudiera contemplar
mis tentaciones reunidas,
postrándose a mis pies con todos sus reinos,
desplegando su persuasiva soledad.
Quisiera estar con mi hija
(pero no tengo una hija),
que cantara y bailara
y que me preguntara cómo era mi pueblo en mi infancia.
Quisiera que esa hierba fuera conmigo a todos sitios...
Pero estoy aquí,
contento con esta tristeza de mi memoria,
contento con mi cuerpo que siente la tarde.
Estoy aquí, esperando.
Oyendo las voces de las gentes que conversan,
el ruido de los automóviles que pasan junto a mi casa,
en las horas de esta tarde.
Oyendo mi voz preguntando en la casa donde no hay nadie.
Estoy aquí, esperando,
como esperar algo que no llega,
como esperar a alguien que nunca dijo que vendría.

ENCUENTRO

Puede levantar la carne sus altares sensoriales
hacia un vuelo interrumpido que por fin despliega
el canto físico de sus manos y sus labios.
Puede levantarse como el polvo bajo el viento
y en un solo minuto respirar todo el aroma de una vida,
que ciega contempla la luz

y que la oye y la entiende y la abraza.
Son cuerpos que se agitan como los bosques bajo el viento,
que persisten como los lechos de los ríos,
como el silencio sobre los versos y papeles.
Déjame permanecer junto a ti,
deja que continúe aquí mi cuerpo, iluminándose junto al tuyo.
Entenderte desnuda, como el deseo lo está ante los sueños,
a tu lado siempre, palmo a palmo,
hasta que ningún verso pase sobre mi vida.
Que mis manos aparten recuerdos, muros, calles,
los años que no recorrimos juntos,
las viejas ciudades que no pisamos y las habitaciones que no abrimos,
y que sólo el viento innumerable y su lluvia sobre nosotros lleguen.
No hay horas, no hay minutos:
hay la desnudez en que la carne nos envuelve y comprende,
abrazados, unidos,
yo, en ti, desnudo como la lluvia en el día, dentro del mundo.

ULISES

Miro por la ventana la lluvia.
Cae desde hace horas
como si hubiese logrado permanecer la misma.
Cae como deseos, sueños.
Como si también yo fuese aún el mismo.
Como si me acompañara
hasta una tierra de mi cuerpo
en que mis recuerdos llueven para siempre,
caen en su tierra para siempre.

CATEDRAL

También en mí, con los años han cambiado
en los muros los nombres de Dios,
se ha acumulado polvo en rincones, gradas y columnas.
También de mis muros se desprenden los dorados mosaicos.
Oh Luz, aquí, ahora, entre nosotros,
desciende lentamente, pero no termines,
queda suspendida como el recuerdo
que nos atraviesa el alma del nacimiento a la muerte,

como el recuerdo luminosamente puro, serpentino,
que extiende su cordel como un hilo luminoso de amantes
para que surquen a través de muchos cuerpos
y se encuentren de nuevo, y vuelvan a ser,
antes de la nueva muerte.
Sostén esta grandeza, oh Luz,
atraviésanos como un ave lujosa y humilde,
levanta esta grandeza como se levantan los cuerpos,
como se eleva el amor entre millares de cuerpos,
y las palabras broten como una brisa
refrescando los frutos, las frentes sudorosas,
las espaldas amadas,
los muros elocuentes que intentan
convencerse a sí mismos de este mundo.

ODA PRIMERA

¿Para qué sirve decirlo?
El poema se pierde con el sabor del café negro,
del cigarrillo encendido, del ruido
de la mañana y los automóviles
en la calle de mi casa.
Para qué decirlo,
si en algún momento de la noche o de la embriaguez,
en algún instante de la mentira que nos alienta
para vencer las horas,
todos lo entendemos.
Es mirar el día que inexplicablemente ocurre
con la misma amorfa libertad de perder,
la misma decisión inconsciente y tumultuosa
de rebelarnos a ciegas y a solas,
de defender la mentira de cada día
en el sorbo dulce de las primeras horas y el primer cigarrillo.
¿Para qué el poeta? ¿Para qué escucharlo?
(Ahora, ¿quién lo escucha?)
Silencio también es la palabra.
Aliento que lo expulsa en el espacio de la memoria,
en el oído quieto de los años
que se torna inútil para la vida,
pues no sirve para comprenderla conocer su nombre.
Oído también es la memoria,

la soledad de cada hora en las calles,
el centavo de la mañana que rueda
en oficinas, en hombres,
en los diarios y la riqueza ajena,
en la oferta de recuerdos y empleados.
Palabra también es este instante que se mira
y llamamos recuerdo, llamamos rencor.

CARLOS MONTEMAYOR

Morena, 608. Altos
Col. del Valle
03100 MEXICO D. F.

GALLARDO, MIÑANO Y LARRA EN EL ORIGEN DE LA SATIRA CRITICO-BURLESCA

1. El esperpento en el lenguaje

«Vense los pobretes, sin rentas, sin refetorios, sin amas que los popen, sin devotas que los mimen, que los amadriguen, que los regalen el bocadito, el bote de rapé, y sobre todo el rico chocolate macho, aromático y potencioso: no como este que acá tomamos dulzaino y clarión más que la purísima verdad. La estampa de la que tiene cara de herege se les ha puesto al ojo por la primera vez; el hambre les roe los intestinos; concómelos la desesperación de no poder volver a las ollas de Egipto. Esto, claro está que no puede engendrar buen quilo: y así descomidos trasijados y mohínos, aguzan el diente, y dan la tarascada mortal. Morder y ladrar, este es su ejercicio cotidiano; pero no diré yo, como algunos naturalistas, que esto lo hacen porque son bichos dañinos; hácenlo por estímulos de un natural instinto, para gastar la verdinegra bilis que les pudre los hígados: muerden en fin, porque tienen hambre» [1].

Muerde porque tiene hambre, no hay más contundente definición del fraile goyesco que esta fisonomía anticlerical que Gallardo introduce al principio de su *Diccionario crítico-burlesco.* Sin entrar ahora en la valoración literaria o ideológica del *Diccionario* [2], sí desearía llamar la atención sobre algunos aspectos que implican cierta novedad en la historia de un género poco estudiado: la literatura satírica.

La obra de Gallardo no supone una innovación radical, pero implica algunos cambios interesantes y, dentro de su ambigüedad estilística, alumbra direcciones que recorrerá fecundamente la sátira del XIX. A primera vista, su prosa mira preferentemente al pasado. Sabido es el cono-

[1] B. J. GALLARDO: *Diccionario crítico-burlesco,* Cádiz, 1811, Introito.

[2] Ferozmente censurado por MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO en su *Historia de los heterodoxos españoles,* en menor medida pero también con dureza por PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ —«Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo», *Revue Hispanique,* LI, 1921—, defendido por ANDRENIO (Eduardo Gómez de Baquero) en su *De Gallardo a Unamuno* (Madrid, Espasa-Calpe, 1926), es libro hasta el momento carente de análisis, pues los dicterios más se deben a planteamientos ideológicos que a estimaciones literarias y estilísticas. En cualquier caso, sus censores, los más, pasan por alto el *Diccionario razonado manual para uso de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España* (Cádiz, 1811), del que el de Gallardo no es sino paródica respuesta. La B. Nacional de Madrid conserva ejemplares de la segunda edición de este *Diccionario razonado manual,* única que he podido ver.

cimiento que del idioma tenía el bibliotecario de las Cortes gaditanas, su obsesión por la pureza del lenguaje y el estudio de los clásicos. Nada tiene de extraña, pues, esa orientación. «Su estilo satírico tiene un descaro y una gracia picaresca que le relaciona con don Diego de Torres Villarroel, con Quevedo y, en abolengo más lejano, con los copleros y poetas satíricos de dicterios de final de la Edad Media», escribe Andrenio, que también llama la atención sobre su «afición al retorcimiento y al juego de palabras», a la vez que señala la relación del *Diccionario* con la tradición literaria española [3]. Esta utilización de rasgos tradicionales y, sobre todo, el empleo literario del lenguaje, que va mucho más allá de las abundantes citas literarias, tan del gusto de los satíricos de comienzos de siglo —por ejemplo, el mismo Larra [4]—, hacen de la obra un texto «arcaico», llamativamente satírico en su arcaísmo, y en este sentido bastante más radical que el todavía sencillo y lineal de la *Apología de los palos* (Cádiz, 1811), lo que posiblemente hubo de sorprender a los mismos amigos del bibliófilo.

Sin embargo, ese arcaísmo no es un simple volver la mirada atrás. Tiene un sentido bastante bien perfilado y, a la vez, le permite distinguirse de lo que ya iba siendo tradicional en el género (la utilización del «duende» o «Asmodeo» como curioso satírico). El primer aspecto, que a mí, al menos, me resulta más llamativo, es que, gracias a ese estrepitoso arcaísmo, Gallardo coloca en primer plano al autor, al autor como creador de lenguaje. La falta de convencionalidad de la fórmula empleada obliga al lector, incluso al lector de aquella época, a atender a la naturaleza misma de la prosa, a sus peculiaridades, aspectos llamativos, formas de elaboración..., que sin necesidad de protagonista alguno, sin necesidad de narrador identificado como personaje, crea ella misma un punto de vista. Si en el *Duende crítico* se había echado mano de un «duende» curioso e irónico que establece una distancia entre lo satirizado y el lector, en el caso de Gallardo sucede de manera diferente: se ha eliminado la distancia, el lector no es un espectador —al que otro le cuenta las cosas curiosas o notables—, sino que entra de lleno en el asunto. Al igual que sucedía con el fraile glotón del dibujo goyesco —*[Ayuno con abstinencia]* (Madrid, Prado)— o con el disparatado lego que patinaba —*[El lego de los patines]* (Madrid, Prado)— o se columpiaba —*[Fraile flotando en el aire]* (Berlín, Col. Part.)—, el asunto se «echa encima» del lector, sin distancia, sin «moderación», con todo su énfasis y, en ocasiones, su brutalidad. Y, en uno y otro, por procedimientos necesariamente diferentes (los que proporciona la plástica, los que suministra el lenguaje), son recursos técnicos —literarios y plásti-

[3] ANDRENIO: *Ob. cit.*, págs. 22, 23 y 30-33.
[4] J. ESCOBAR: *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973, págs. 118 y ss.

cos— los que determinan directamente este rasgo. Gallardo adopta una postura similar al Goya que dibuja el cosmorama —*Mirar lo que no ven* (destruido en Berlín en 1945; Col. Gerstenberg)—; no describe con precisión y medida lo que contempla, distorsiona, a fin de ridiculizar aquello que le afecta. El recuerdo de Quevedo, que tan justamente trae a colación Andrenio, no se debe echar a humo de pajas, pues Gallardo se mueve, salvando las distancias y en el tono menor que su literatura satírica pretende, en la línea que une a Quevedo con Goya: la creación de un mundo a través de imágenes cada vez más lejos del empírico, cada vez menos sometido a las normas empiristas de la percepción y, paradójicamente, cada vez más próximo a la realidad y dispuesto a hablar de ella. Un mundo que tiene ya mucho de esperpéntico [5].

Este prescindir del curioso, que como testigo ironiza sobre el acontecer diario, puede tener varios motivos, incluso algunos de orden estrictamente histórico-político. Recordemos que Gallardo escribe precisamente en los primeros momentos de la libertad de imprenta, cuando no es necesario ningún tipo de subterfugio para decir lo que sea, aún más, cuando el lector espera textos sin subterfugios. Larra, por el contrario, publica sus textos satíricos en época de represión, guardando las distancias y las apariencias; su *duende* es recuerdo de situaciones pasadas. Claro es que esta explicaciós sería, de ser aceptada, exclusivamente simplista, pues un autor como Miñano, que escribe en época, por su libertad, parecida a la gaditana, el Trienio Liberal, mantiene, sin embargo, la convención del curioso, en este caso ingenuo, que describe irónicamente la cotidianidad: el «Pobrecito holgazán», acostumbrado a vivir a costa ajena. Síntoma todo ello de que, por encima de los inmediatos avatares histórico-políticos, el género ha adquirido unos modos que resulta difícil ignorar. Mas por lo mismo, sería improcedente pensar que el género carece de matices. Los de Miñano y Larra no son los únicos curiosos. Modesto Lafuente tiene un gran éxito con sus personajes «Fray Gerundio» y el «lego Tirabeque», hasta el punto de que perdurará a lo largo de todo el siglo XIX. Ahora bien, aunque ambos participan de las notas básicas de duendes y curiosos, ambos recuerdan también a Gallardo. pues como éste no observan, sino que retuercen y ridiculizan, distorsionan esperpénticamente la realidad con su gerundia presencia. Esta veta grotesca, como grotescas son las figuras del Goya de Burdeos, no se abandonará hasta bien entrado nuestro siglo.

Lo grotesco de Gallardo se apoya en dos rasgos complementarios que ya habían sido utilizados con éxito por el Padre Isla, la distorsión

[5] Sobre la relación Quevedo/Goya, cfr. mi artículo «Quevedo y Goya», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361/362, 1980. El tema de la imagen esperpéntica lo he abordado de manera sucinta en *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.

y el exceso. Casi siempre resulta difícil distinguir dónde acaba una y empieza el otro, especialmente porque lo habitual es que la distorsión esté producida por el exceso, al menos parcialmente, y el exceso por la distorsión. El *Diccionario crítico-burlesco* se escribió como un comentario «a pie de página» del *Diccionario razonado manual*... Incluso a nivel de lenguaje —dice Gallardo—, se produce esta «correspondencia», pues «es preciso hablar a cada uno en su lengua». Pero estos propósitos quedan de inmediato desbordados. Es verdad que el punto de partida lo constituyen los pedestres artículos del *Diccionario razonado manual*..., y que el texto de Gallardo contesta al contenido explícito e irónicamente implícito de tales artículos, pero no lo es menos que el Bibliotecario de las Cortes aprovecha ese motivo para ir mucho más allá y llevar a cabo una reflexión sarcástica sobre el pensamiento reaccionario tradicional, reducido muchas veces al absurdo, en defensa de la razón y el pensamiento. La dialéctica pasado/progreso está presente en todas las páginas de Gallardo como una apuesta por los «filósofos» y la «ilustración», por la actividad razonadora que el hombre posee naturalmente y de la que no debe prescindir. Y un punto es a este respecto llamativo: frente a la polémica pasado/progreso, a la vez que critica duramente el pasado (en lo que tiene de oscurantista, otra cosa es su utilización de los clásicos y su concepción de la tradición como tradición del pensamiento y la virtud, y una visión de los hombres «naturales» que coincide con el optimismo ilustrado), se lamenta de que no haya en el presente tantos filósofos como el autor del *Diccionario razonado manual*... pretende. La falta de ilustración no es virtud —«La corte del rufián Manolo y su coima salaz y antojadiza, causa principal de nuestros males, ¿se componía por ventura de filósofos?», se pregunta en clara alusión al favorito Godoy— y bueno será, por tanto, que «cesen ya estos predicantes hazañeros de imputar nuestros males a los filósofos que no tenemos».

La estructura misma del *Diccionario* tiende a configurar una significativa disposición satírica que recuerda extraordinariamente las series de Goya, especialmente los últimos álbumes de Burdeos. La diferenciación en artículos obliga a volver sobre temas que ya han sido abordados, lo que a veces se indica expresamente (como, por ejemplo, en el caso de «Napoleón»), y rompe con la hipotética linealidad de la sátira: ésta se conforma como la creación de un mundo, un entramado en que los ejes están constituidos por cada uno de los artículos, y todos ellos, por las ideas polares ya enunciadas, de las que los aspectos particulares, a veces en forma de pequeña anécdota (la explicación de la «mortaja» puede ser un buen ejemplo), no son sino expresión circunstanciada. Semejante disposición rompe la posible temporalidad justamente para construir una diatriba bien temporal, de la misma manera que las escenas de *Fray*

Gerundio o los cuentos de Larra pespuntean una imagen coherente de la incoherencia, y por ello, una imagen crítica.

Sin embargo, no hay que ignorar la existencia de una diferencia importante entre el proceder crítico de Gallardo y el que luego ejercerán Miñano y Larra. Frente al *Diccionario razonado manual...*, el bibliófilo escribe el *Diccionario crítico burlesco*, dos absolutos frente a frente. Si el anónimo autor de aquél se apoya en las verdades establecidas del pensamiento reaccionario —y toda su parodia se ejerce desde esas verdades, de tal modo que sólo los sectores convencidos disfrutarán con ella—, Gallardo no se apoya menos en las verdades establecidas de los «filósofos». Su obsesión es precisamente esa buscar una objetividad que respalde su pronunciamiento, echar mano de una tradición que cubra dos frentes: negar al contrario, pero también darse un mundo. No de otra manera puede entenderse aquella referencia a Godoy —que no era un filósofo, pero, desde luego, tampoco un reaccionario—, sus indicaciones sobre los romanos o el sentido que adquiere el mismo lenguaje. Acudir a Cervantes, la picaresca, Quevedo, los refranes, construir las frases con la explosiva brillantez que pone aún más de manifiesto la pedestre expresión del autor del *Diccionario razonado manual...*, no es sino instalarse en una tradición ya hecha, y hacerlo de forma consciente y buscada, como su oponente se reclama de otra tradición: la meliflua ironía frailuna que luego el anticlericalismo del siglo XIX censurará una vez y otra de forma paródica, justamente como ha empezado a hacer Gallardo. Ahora bien, esa tradición convierte su discurso en una «verdad objetiva»: el sujeto que supone no es el individuo que relativiza y singulariza, muchas veces personalizándolos, sus juicios, su discurso, dudando en ocasiones de él mismo —como hace, ante todo, Larra, mucho menos Miñano—, sino el que cuenta con un horizonte de certezas. En este punto, Gallardo recuerda a sus oponentes, se revela como crítico dieciochesco y se aparta de la sátira goyesca, tan poco «objetiva», tan poco «instalada».

2. El Pobrecito holgazán

La fama del afrancesado Miñano [6] se debe, ante todo, a sus *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa agena* (Madrid, 1820), en los que la figura irónica del «Pobrecito

[6] Como de tantos autores de la época, carecemos hasta el momento de una publicación completa sobre la vida y la obra de Sebastián Miñano. Tengo noticia de una tesis de doctorado en la Sorbona de Claude Morange, que no he podido ver hasta el momento. Es importante, pero muy limitado, el texto de Jesús Castañón y Díaz: *Personalidad y estilo de Sebastián Miñano* (Palencia, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, s. a., 1968), y es conocido el estudio de Ignacio Aguilera y Santiago: «Don Sebastián Miñano y Bedoya», publicado en el *Boletín de la*

holgazán» satiriza y critica siguiendo la tradición de los duendes barrocos y dieciochescos. Ya la misma denominación del personaje reúne connotaciones paródicas e irónicas en una figura que siendo tan poca cosa es, sin embargo, capaz de poner en solfa política y costumbres. Pero sería improcedente desconocer que ésta no fue la única pieza satírica que salió de la pluma de Miñano. Junto a otras de su estilo, hay dos que merecen ser citadas porque permiten comprender la amplitud de miras del escritor en el seno mismo de la sátira. Me refiero fundamentalmente al folleto *Relación histórica de las Platerías* (Madrid, 1823) y *Sesiones atrasadas de Cortes* (Madrid, 1823)[7]. En el primero, la relación paródica de un acontecimiento político[8] le aproxima al cuadro de costumbres, según pautas que ya habían aparecido en los *Lamentos*... En el segundo, aunque sin el nervio de Gallardo, asoman algunos de los rasgos esperpénticos que el bibliófilo supo acerar en sus textos. La descripción de las «sesiones atrasadas» le permite perfilar la semblanza de los diputados y la incongruencia de situaciones en un estilo marcado también por la deformación. En este sentido es curioso señalar que por aquellas fechas había aparecido un panfleto titulado *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes para la legislatura de 1820 y 1821* (Madrid, 1821), que hoy se atribuye al diputado Gregorio González Azaola, y en aquella época se pensó podía deberse a la pluma de Miñano o de Gallardo, a propósito de lo cual publicó éste su *Carta blanca sobre el negro folleto titulado Condiciones i semblanzas de los Diputados a Cortes* (Ma-

---

Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1930-1933, además de la nota de Eugenio Ochoa a la edición de los *Lamentos* en la BAE, LXII, II. Las referencias a Miñano son también abundantes en libros como los de Juretschke (*Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C. S. I. C., 1951; *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Rialp, 1962), Pedro Sainz Rodríguez (*Obras escogidas de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, NBAE, 1928, y obra citada en la nota 16) y, más recientemente, Alberto Gil Novales (*Las sociedades patrióticas [1820-1823]*, Madrid, Tecnos, 1975), etc. Yo mismo publiqué una breve nota introductoria en una reciente edición de los *Lamentos* (Madrid, Ciencia Nueva, 1968). La personalidad del escritor continúa siendo polémica, mientras que para unos autores es un liberal moderado, para otros —Gil Novales, por ejemplo— es representante del absolutismo, la reacción y la contrarrevolución. No pretendo entrar aquí, no es éste el lugar para ello, en un debate sobre tales cuestiones, solamente suministrar algunos elementos para su mejor «localización» en el panorama de la sátira española de la época.

[7] *Sesiones atrasadas de Cortes*, Madrid, Imprenta de Núñez, 1823, es obra conocida con diversos títulos. Ello se debe a dos razones; en otras obras de Miñano, concretamente en la *Relación histórica de la Batalla de las Platerías*, se anuncia ésta en la página final con el título *Sesiones de las Cortes de Sevilla interceptadas por esos caminos;* por otra parte, las *Sesiones atrasadas*... constan de ocho folletos, y si en el primero es el título inicialmente citado, en los restantes encontramos variantes: *Continúan los extractos de las sesiones de Cortes interceptadas por esos caminos* (número 2), *Continúan los extractos de las sesiones interceptadas por esos caminos* (núm. 3), *Siguen los extractos de las sesiones de Cortes en Sevilla interceptadas por esos caminos* (núms. 4, 5 y 6), *Continúan los extractos de las sesiones de las Cortes en Sevilla interceptadas por esos caminos* (núms. 7 y 8). La extrema rareza de los cuadernos o folletos y los vaivenes del título hacen bastante comprensibles las equivocaciones con que suelen citarse.

[8] Con el nombre de «Batalla de las Platerías» se conoció la manifestación que, portando procesionalmente un retrato de Riego, se llevó a cabo el 18 de septiembre de 1821 y fue disuelta en las Platerías, cerca del Ayuntamiento, por una compañía de la Milicia Nacional. Una descripción sucinta de los acontecimientos y de su sentido político, antecedentes y consecuencias se encuentra en el estudio ya citado de Alberto Gil Novales, vol. I, págs. 655-658.

drid, 1821), al que respondió Miñano en *El Censor, Respuesta nada oscura al autor de la Carta blanca* (23 de junio de 1821)[9].

Viene todo esto a cuento de una cuestión bien simple y que no suele ser atendida: la sátira no es un género unilateral y monolítico, sino dinámico y complejo. No hay un modelo establecido, sino un horizonte de orientaciones diversas y casi siempre complementarias en su variedad. Por ello no es posible fiar una línea directa y unas etapas sucesivas claramente establecidas, al menos mientras no se perfile el entramado de diferencias: no está primero Gallardo, luego Miñano y, finalmente, Larra. Miñano no ha olvidado a Gallardo y a los escritores anteriores, y Larra no ha olvidado a ninguno de los dos. Tampoco hay que arrinconar a autores menores, como el citado González Azaola o el anónimo autor (posiblemente Vicente Caravantes) del panfleto antimiñanista *Vida, virtudes y milagros del Pobrecito holgazán* (Madrid, 1821), en el que no se escatima la violencia de la crítica, como era, por otra parte, norma del género. Lo que, a mi juicio, interesa más no es tanto la valía de uno de estos autores cuanto el tejido que con sus intervenciones, réplicas y contrarréplicas se va tramando hasta constituir una segunda verdadera piel de la realidad histórica. La realidad deja de ser, en este marco, el dato objetivo que todos aceptan como lo que está ahí y es objeto de descripción, la materialidad misma del acontecimiento; la realidad se convierte en una entidad de mil caras, como una brillante y traslúcida piedra tallada, un verdadero enigma en que suceso e interpretación, opinión y personaje, se prolongan sin posibilidad alguna de distinción nítida.

Sebastián Miñano es precisamente uno de los autores que más y mejor contribuyeron a trazar ese perfil: sus personajes «adoptan» la posición del exaltado y del absolutista, del aristócrata y del plebeyo, del fraile y del militar, y desde esas contradictorias posiciones retuercen la realidad —y muchas veces el idioma— para decir lo contrario de lo que parecen decir. La realidad criticada se convierte en un verdadero tablado poblado de muñecos, pero muñecos y tablado forman también parte de ella. Al lector le resulta difícil moverse entre todas esas sugerencias, ironías, dobles sentidos, descubrir la parodia allí donde sólo se anuncia para a continuación negarse..., y cuando, desde hoy, tratamos de reconstruir aquel momento, la dificultad aumenta.

De todo ello quisiera destacar ahora sólo un rasgo. La sátira román-

[9] El tema fue abordado por el propio Miñano (?) en el *Prólogo del Editor* a *Las Cartas del Madrileño sacadas del Censor periódico español*, Madrid, Imprenta de don León Amarita, 1821. El prólogo tiene gran interés no sólo por los aspectos polémicos del asunto, sino porque expone con claridad y precisión el sentido de la sátira política —y, consecuentemente, de la posición política— de Miñano y restantes colaboradores del periódico, los afrancesados. La polémica ha sido resumida también por SAINZ RODRÍGUEZ en la presentación de la *Carta Blanca*, de GALLARDO (*Obras escogidas*, ed. cit., págs. XII-XV).

tica se ha apartado de la crítica dieciochesca en un punto muy concreto: aunque utilice personajes singulares, duendes, curiosos, pobrecitos..., éstos están metidos de lleno en el asunto, no se limitan a mirar, a contemplar o a curiosear..., mejor dicho, su mirada, su curioseo forma también parte de la realidad que están satirizando. El personaje grotesco, a veces el mismo autor, en ocasiones sólo visible en su lenguaje, otras en un moderno Asmodeo, *impregna la realidad de sentido con su presencia, y, por ella, no es ya la misma realidad, se tiñe con la deformación que en él anida para hacerse, ella también, grotesca y así abrirse a la lectura.* Larra fue quien más claramente vio el proceso y el que lo aplicó con mayor precisión.

3. La lucidez del Duende

«No hace un estudio 'd'après la nature', sino que ofrece una representación caricaturesca del comportamiento irracional de la masa en la España de su tiempo.» Estas palabras que José Escobar escribe a propósito de Larra [10] podían haber sido dichas de Goya. La superación de lo puramente descriptivo que se esconde en las series «d'après nature», la presentación de la *masa* y la crítica de su *irracionalidad* histórica (en aquel tiempo) son tres notas definitivas de muchas de las imágenes goyescas, cuyo sentido difícilmente puede precisarse mejor que con esas palabras. La sociedad a que Larra hace referencia, que plasma en sus artículos, no es el modelo que hay que reproducir, sino el motivo de su actitud crítica. Lomba y Pedraja ha señalado acertadamente que «descripciones de lugares, descripciones de objetos, descripciones de mobiliarios o decorados, descripciones de escenas vistosas y movidas, observación siquiera de la parte física y material de los tipos que presenta, de esto hay muy poco en sus obras» [11]. Ello no es, sin embargo, obstáculo para que a través de sus escritos seamos capaces de captar, más intensamente que en Mesonero o en Estébanez Calderón, la fisonomía de un ambiente, el tejido de relaciones que lo configuran, la complejidad de la situación. Hasta cierto punto, cabría establecer también aquí cierto paralelismo entre la relación de Goya con los costumbristas de la época y la que Larra mantiene con esos autores. Ya desde los primeros artículos, el autor que describe hace algo más que narrar lo que ve. El autor o personaje incorporado al artículo *El café,* que apareció en el primer número de *El Duende,* no es un ojo anónimo, abstracto y general. Larra

---

[10] J. Escobar: *Ob. cit.*, pág. 275.
[11] J. R. Lomba y Pedraja: *Mariano José de Larra (Fígaro). Cuatro estudios que le abordan o le bordean,* Madrid, 1936, pág. 82.

le delimita con mucha precisión, le sitúa entre los restantes personajes, le diferencia de ellos y, a la vez, le aproxima. El narrador de la escena lo hace en dos niveles habla con los otros protagonistas, se entiende con ellos, y habla con nosotros, lectores. Opina simultáneamente sobre lo que aquéllos dicen, sobre lo que oye y les dice, y a la vez nos hace un «guiño» a nosotros. Ese «guiño» recuerda aquel otro del goyesco *Sueño de la mentira y la inconstancia*.

No es ése el único contacto que mantiene con esas imágenes: tras haber pasado «revista» a los diversos tipos que pueblan el café, tras haber tomado buena cuenta de sus dislates y despropósitos, así como de la ridícula seriedad con que los conciben, tras haber constatado la pérdida de rumbo —¿saben todos ellos dónde realmente están?, ¿se dan cuenta de la enorme distancia entre la realidad y sus palabras?—, el mundo cobra entonces un aire fantasmagórico, momento en que el narrador se marcha, va a su casa y se acuesta: «sólo al meterme en la cama, después de apagar mi luz, y al conciliar el sueño confesé, como acostumbro: Este es el único que no es quimera en este mundo» [12].

Tanto dislate y fantasmagoría hacen del sueño lo único verdadero, de la quimera lo único que no es quimera. El escrito de Larra no puede incluirse, sin embargo, dentro de los textos tópicamente moralizantes. El narrador, el Duende, no va por el mundo impartiendo doctrina: a su paso se descubren los disparates y las incongruencias, surge el sarcasmo, pero tampoco él está libre de sarcasmo. Si las figuras que pueblan el mundo son, bajo su mirada, muñecos, si el mundo mismo se vislumbra como un distorsionado tablado de marionetas, también él participa y se mueve en el tablado, también él es un muñeco. Lo que muchos de sus artículos proponen no es sino el esperpento. Larra —que recoge la tradición quevedesca [13]— es quizá el único continuador de los disparates burlescos del Goya de Burdeos. Su pesimismo no lo es tanto ante un mundo miserable y desgraciado cuanto por la conciencia de su cerrazón, de la inexistencia de algo que ofrecer como contrapartida y recurso. Esa parodia, en *El Duende* apuntada, se desarrolla implacablemente en las series y personajes posteriores, *El Pobrecito hablador* y *Fígaro*, que actúan no sólo a la manera de un duende o entrometido diablillo, sino, cada vez más, como una máscara del propio Larra, máscara que le permite distorsionar, y así evidenciar, la verdadera fisonomía de lo real.

[12] *El café*, en artículos completos, Madrid, Aguilar³, pág. 132.

[13] Sobre la relación Larra/Quevedo, J. Escobar en la obra citada: «... los procedimientos caricaturescos en la sátira de *El café* caen dentro de la tradición quevedesca. Todavía no muy bien asimilados los recursos de la lengua de Quevedo, pero conscientemente utilizados. Larra trata de integrar la herencia moral y satírica de Quevedo en el nuevo género del artículo de periódico (...) La permanencia de Quevedo en el siglo XVIII español se había filtrado por una nueva manera de concebir críticamente la realidad con un espíritu reformista. De este modo, la sátira quevedesca llega a Larra convertida en un instrumento de incitación a la reforma social. Larra la utiliza para rechazar los valores vigentes, degradando la realidad mediante lo grotesco», pág. 151.

Se ha puesto de manifiesto que Larra conecta con los escritos críticos del siglo XVIII. «En sus artículos, Larra se situó inequívocamente dentro de una tradición satírica del periodismo del siglo XVIII, la de Asmodeo, el duende crítico que observa y ridiculiza las flaquezas sociales», ha escrito Kirkpatrick [14], y J. Escobar ha puesto de manifiesto su profunda relación con la sátira francesa e inglesa, y con la sátira tradicional española [15], pero hay un punto que le aleja de esa sátira social y le acerca al arte de Goya, al de los últimos dibujos de Burdeos, pero también al de *Los Caprichos:* la *inexistencia de una alternativa a lo establecido, el carácter cerrado del horizonte político-social como cerrazón, también individual.* El duende de Larra —el mismo Larra— no habla, explícita o implícitamente, en nombre de las virtudes de la razón, de la ilustración o de la moral. Su relación con los críticos del XVIII pone de manifiesto, a la vez, una continuidad y una diferencia: la que da razón de su lucidez y su radical pesimismo. S. Kirkpatrick ha puesto de relieve cómo la evolución intelectual del escritor le conduce a una situación en que la quiebra de los valores es la medida de lo absoluto. Al analizar el artículo *El día de difuntos,* Kirkpatrick afirma que «si el mundo que Larra presenta en este artículo es ajeno, de pesadilla, carente de significado racional humano, no hay tampoco alternativa alguna en el hombre interno. El espíritu solitario sólo puede reflejar la quiebra de los valores con una desesperada lucidez» [16]. Para alcanzar estas cotas ha problematizado antes no sólo la situación histórica concreta, los acontecimientos que le toca vivir, sino también la coherencia y validez de los mismos conceptos que se utilizan para pensarlos —bien sea para criticarlos o, por el contrario, para justificarlos y enaltecerlos— y, consecuentemente, la validez misma de la propia actividad crítica. La conexión con el espíritu crítico del XVIII, que es el punto de partida, queda así completa y definitivamente rota. El crítico social dieciochesco consideraba la vinculación del individuo con el mundo social «como la relación de una parte a la totalidad según un orden accesible a la razón y esclarecido por la observación crítica», en palabras de Kirkpatrick [17]. Durante cierto tiempo, Larra había mantenido esta actitud, si bien, añadiría yo, dudando siempre de ella, y encontrando en el último momento razones para estimar la posibilidad de una alternativa crítica razonable y, hasta cierto punto, coherente. Después esa esperanza se ha perdido, la realidad se convierte en una fantasmagoría opresiva de la que es imposible librarse, de la que sólo puede dar razón un lenguaje que es parodia de sí mismo

[14] S. Kirkpatrick: *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal,* Madrid, Gredos, 1977, pág. 29.
[15] J. Escobar: *Ob. cit.,* págs. 104-117.
[16] Ver nota 13.
[17] S. Kirkpatrick: *Ob. cit.,* pág. 280.

—*Cuasi*— o una situación que es límite y sarcasmo de todas las situaciones satíricas —*El día de difuntos*—, después nada. Ese grado de lucidez no es propio de los críticos dieciochescos, pero tampoco de los críticos sociales ligados al costumbrismo, ni de la ilustración gráfica del XIX. Sólo puede equipararse a Goya.

VALERIANO BOZAL

Castelló, 9, 5.ª derecha
MADRID-1

LA RARA
(relato)

Estaba ayer en medio de un trabajo feroz con la Olivetti, cuando sonó el timbre de la puerta. Suelo atender solamente si son tres timbrazos (señal convenida para la gente de casa), pero no me muevo de la mesa cuando es un timbrazo simple, digo esos banales provenientes de verduleros o molestones de toda clase. Lo que hubo de curioso en esto fue que después de un primero hubo un segundo, realmente breve, tímido y como si no quisieran molestar —o sí*—. ¿Y por qué no una travesura? ¡Bueno!, era un segundo timbrazo después de todo, y no dejaba de ser ésa una excepción a la regla tácita del molestón común, quien según tengo ya observado no insiste por lo general. Fui.*

Una mujer estaba ahí, sonriente, con una pequeña valija en la mano que ignoro como hizo para abrir con tan inaudita rapidez. Es decir: antes de abrir ella la boca o yo poder decirle algo estaba con todo desparramado en el piso del pequeño pórtico (no supe si eran géneros, botones, herramientas o qué; tal vez todo eso junto), y ni siquiera me dio tiempo a expulsarla debido a su táctica tan excepcional. Fue gracias a esa táctica y nada más que a eso que consiguió evitar que le diera el portazo en las narices. Y después de haber usado con éxito ese factor sorpresa, fue más lejos todavía: aprovechando que mi boca estaba abierta me amordazó con una larga cinta que trepó casi hasta mis orejas y descendió hasta mis tobillos de una manera vertiginosa y casi mágica. «Conozco su nombre, señor», me dijo. «Usted es el olivettero Dubner, y es un ser irascible. Sé que está trabajando ahora en Los adoradores del fuego, *una especie de relato algo fantástico que le da mucho trabajo, y que su máquina está esperándolo. Sé muy bien que no atiende timbres con tal de no perder tiempo en pavadas ni vendedores ambulantes. Por eso me previne. Por eso lo tengo ahora aquí, escuchándome. Es de suma importancia lo que deberé comunicarle, perdone mi actitud urgente, que sé por otra parte que no confundirá con atropellada cuando comprenda. Le diré más: lateralmente, la razón por la cual vengo (y sé que no dormirá tranquilo cuando se entere para qué vengo) le ayudará*

a resolver sus problemitas con esa prosa tan elaborada y que no va adelante y que se le empantana. ¿Lo desamordazo?»

Hice muchas veces que sí con la cabeza. Desenroscó un poquito su cinta hasta llegarme al cuello, y ahí volvió a preguntar: «¿Se dispone a escuchar todo *cuanto debo decirle, o simplemente espera que lo desate para poder expulsarme?»*

«Escucharé todo —respondí—. Además, si puede ayudarme con Los adoradores del fuego...»

«Le ayudará mi presencia y mi charla, aunque debo aclararle que no entiendo de literatura. Estoy informada solamente de que esa obrucha la inició usted estando en Persia, y que ahora ese tema persa pareciera querer escapársele de las manos como una anguila.»

«Así es. Y ahora que estoy desatado, haga el favor de pasar. ¿Es usted... mercachifle?»

«No exactamente: soy costurera, si quiere usted apurarme a ponerle un nombre a mi profesión. O más exactamente: cortadora. Estas son mis herramientas de trabajo —ella ordenaba todo en su valija nuevamente—, que en realidad no intenté venderle, sino que desplegué para asombrarlo y que ya no necesito ahora.» Meditó un momento y agregó: «¡Es decir!, volveré a necesitarlas después..., después de...»

«Entiendo, entiendo», me encontré diciéndole como un muñeco, tal vez para ayudarla, pero víctima sin duda del poderoso influjo de una rara mujer que, ahora me daba cuenta, había conseguido con aquel despliegue sembrar la confusión en mí e impedir el portazo. («Muy hábil —pensé para mí—. Muy hábil».)

«Diga, ¿no tendría usted una escalera?», dijo de pronto. Tenía ahora un aire sospechoso en la apariencia, y también en la manera de decir las cosas. Además, pedir una escalera sin haberse siquiera presentado y como si fuera un albañil... Se corrigió, entendió en seguida, dijo: «Perdón. Primeramente un vaso de agua, por favor. He trabajado mucho en amarrarlo y tengo sed. Después, sí, le agradecería la escalera.»

«Señora —le dije más calmado—, estoy en medio de mi trabajo y no atiendo timbres. Le he prometido escucharla brevemente, pero no presenciar demostraciones de circo, y mucho menos subir con usted a una escalera que a lo mejor no nos conducirá a ninguna parte como no sea a la azotea. Además... ¡Pero si es una perfecta desconocida!, ¡cómo iría a subir con usted a una escalera! Además —decía—, no tengo escalera...»

Dejó pausadamente el vaso sobre la mesa de la cocina y «Gracias por el agua», dijo. Y agregó, pensativa, mientras me tendía una mano férrea y me sacaba volando por la puerta con una fuerza sobrehumana: «Ahora, venga.»

No sé cuánto tiempo insumió esa tarea infinita de buscar una escalera. Ningún vecino poseía una como la que ella quería, y finalmente consiguió una que pude ver que era con ruedas. Cuando volvimos a casa era muy tarde ya. «Apúrese —le dije—. Mi nena volverá pronto del colegio y mi mujer de su trabajo. Vamos a querer todos almorzar, así que termine con sus pruebas.»

Volvió a abrir la caja de herramientas, esta vez con circunspección. Su tijera no era una tijera normal y alojaba en sus cavernas huecas unos ojos de vidrio como entrenados a arrojar rayos láser o algo así. Tampoco la cinta con la que me había atado anteriormente era una cinta común de costurera. Ni sus «botones», nada. O sea que ella tenía razón: si había que ponerle rápidamente un nombre a su profesión, ése era el de costurera. Así, medité, puede tocar el timbre como hacen los mercachifles ni más ni menos, y después, solamente después, mostrar instrumentos semejantes a los que utilizan las costureras, y todo ello simplemente como prolegómenos a lo incógnito: la profesión sin nombre, ejercida de esa manera poco usual y que no podía ser siquiera enunciada... «¡No haga nada! —le ordené—. Tiene que explicarme antes.» Y respondió sin vacilar, con una mezcla de angustia y de coraje: «Soy cortadora de cielos.»

«¿Qué?»

«Mire, tranquilícese: *yo no voy a cortar nada ahora. Solamente observe, será una demostración, ¿entiende?»*

Había puesto la escalera junto al muro externo del patio y se había trepado, y me solicitó otra vez que la observara, después de haber limpiado el piso cuidadosamente con la escoba y eliminado desniveles para que pudiese, según me explicó, rodar con cierta comodidad la escalera. Tomó una tiza chata, de marcadora de telas, pero más grande, y trepó sobre un cierto escalón no muy alto, y dijo muchas palabrotas juntas que ella musitó concentradamente como si se tratara de una fórmula. Trazó una línea recta sobre el filo de la tapia, utilizando cuidadosamente a ésta como si fuera una regla, al mismo tiempo que en el cielo, hacia donde ella miraba todo el tiempo, aparecía una línea blanca y como de humo de avión de propaganda. Su efecto en mí fue fulminante. «Pare —le ordené con autoridad toda nueva, profundamente consternado—. Pare, señora, haga el favor.»

Simuló primeramente actuar como un gasista que estuviese haciendo trabajos de rutina, me percaté de la cosa por la forma cómo detuvo el trabajo. Pero se mostró indecisa finalmente, quizá avergonzada. «¿Qué quiere también usted *de mí...?», se le escapó. Y entendí rápidamente que yo no era el primero con el cual le ocurrían cosas. Era un ser evidentemente en dificultades y con una profesión extraña, algo así como tener una joroba, no supe bien.*

«¿Se gana la vida con esto?», *pregunté. Una sonrisa irónica se le dibujó en la cara y me pareció muy triste y desolada. Esgrimió la tiza de nuevo y acercó el ojo a la pared, mirando para arriba y dispuesta a dibujarme el cielo todo entero. «¡Le dije que no lo tocara! —protesté—. ¡Bájese! Y ahora escúcheme. La conozco poco, y además mi cielo es importante para mi jardín, para mí mismo y para la gente que vive en esta casa, ¿se da cuenta? Ignoro qué pretende hacer, y además no confío en los resultados de sus posibles exhibiciones, que por otra parte podrían resultar irreparables...»*

«Irreparables, ciertamente», interrumpió.

«O sea que necesito pensarlo, necesito conocerla y entender qué me propone, y pensarlo, ¿entiende? No haga nada apresurado y yo prometo recibirla aún mañana, si así lo desea, mientras se muestre cortés y respete mi propiedad y mi derecho a mi tiempo, mis cielos, mi silencio. Ahora necesito trabajar. Pensaré en usted, vuelva mañana.»

Se fue sin decir palabra, pero no sin antes dirigirme una mirada cómplice que me molestó un poco y de arrojar también una carpeta sobre la mesa, que me di cuenta eran recortes de periódicos extranjeros que aludían a ella. Cerré la puerta detrás de sus pasos y yo tampoco dije nada. Supe que al día siguiente volvería.

Busqué en la memoria y en algunos de mis diccionarios y enciclopedias la posibilidad de la existencia de un arte, un oficio o una ciencia que me pusiera pasablemente en la pista de lo que ella hacía. ¡Era inútil! Sin ninguna duda se trataba de algo singular que tal vez muy poca gente en todo el mundo hacía, y en ese caso desde haría poco tiempo; una tradición tan nueva que no había alcanzado a prender aún en la mentalidad de los otros, un arte que no tenía nombre y que no podía explicarse como no fuera por la acción. Este último razonamiento, apoyado por el recuerdo de la entrevista y también por el «método» que parecía haber elegido para ejercer aquello, me hizo concluir no solamente que se trataba de una profesión marginada (¡mucho más que la literatura, simplemente eclipsada por el arte de vender libros!), sino que se trataba en efecto de algo del todo nuevo y no, por ejemplo, olvidado: ni en la historia de los babilonios ni en ninguna etapa de nuestras civilizaciones planetarias llamadas del Este o del Oeste, figuraba algo parecido a eso. Nada que ver con la astrología, por ejemplo; ¡no había rastros!

Cerré a las tres de la mañana mi último tomo de la Britannica y me fui a la cama intrigado, y allí revisé mentalmente el contenido de esos recortes que me habían disgustado y que tampoco me habían puesto en la pista de nada. Traté, no obstante, de «armarlos». Didi dormía profundamente, pero yo no podía. Uno de los recortes, recordé, era de Paris-Soir; *otro del* Daily Telegraph, *otro aún del* Wochenblatt. *Figuraba igual-*

mente en el Daily Mirror; *era evidente que dominaban los ilustrados a la caza de lo sensacional. Así y todo, eran informaciones que no salían de lo común, que no podían darme la clave de su personalidad extraña y mucho menos de su verdadera profesión. En el primero era apenas una niña que hacía pruebas de circo, en bicicleta, con un mono al hombro. En el* Wochenblatt *era la gerenta general (el nombre por lo menos era el mismo) de una fábrica de armamentos que se presentaba en quiebra. Uno más pequeño, sin embargo, seriecito y sobrio, de un importante diario de por acá la presentaba como conferenciante de un tema para señoras gordas de no sé qué institución de Caballito.*

Pasaban las horas, yo no daba más. ¡Querer aferrarme a esa pobretería de informes matizada toda de contradicción era peor, mucho peor! No sé cómo hice finalmente, pero me dormí. Debo haber tenido pesadillas, aunque no recuerdo ninguna. Y después desperté, pero el día estaba verde todavía, era esa hora temprana de las algas o de las peceras y me levanté sin hacer ruido y me vestí despacio. En medio de la modorra recordé nuevamente a la mujer con un pequeño escalofrío y me pregunté si vendría: ahora dudaba. Y cuando el sol apareció por debajo de los sauces de la callecita de tierra, pelada y mendocina: «Ah, la ladrona de cielos», murmuré.

Fui caminando instintivamente por la calle, tomando para el lado en que comienzan los viñedos, y algo me hizo volver a casa en seguidita: el lugar estaba amenazado, estaban instalando una gruesa canaleta de agua, un signo novedoso en cierto modo que me hizo meditar que a lo mejor de aquí a pocos años se convertiría en barrio nuevo. Yo tenía ahora mis montañas, me di cuenta; tenía mis árboles y viñedos y también estos cielos desde hacía poco tiempo, pero... ¿hasta cuándo? ¿No tenía acaso el tiempo contado? ¿Y qué era para mí esa mujer sino una especie de símbolo de mis delirios, de esta persecución constante que he venido sufriendo durante años en tantos países y ciudades? Mm, sí, las bulldozers. *La mujer, entonces, no vendría. ¡No vendría porque no existió, porque todo fue producto del delirio o mis manías con respecto a eso! Respiré hondo, como quien descubre algo de pronto. «¡Ah, era* eso...»

Al volver a casa estaban sobre mi mesa los recortes. Los puse negligentemente al costado, con un gesto autómata y sin razonar siquiera. Traté de trabajar un poco, de hacer como si nada hubiera pasado. Elaboré esa parte de Adoradores *en la cual Katherine embiste al monstruo helado, Milel, con nada más que su sonrisa. Me gustó. ¡Ya había olvidado! Entonces sonó el timbre y recordé el beso de Didi antes de irse, y también que Flavia se había ido ya a la escuela. Ahora yo estaba solo. Fui. Era ella.*

«Lo siento —fue lo primero que le dije—. No logré entender nada de sus recortes.» Y solamente su tristeza enorme y su desolación me hicieron comprender que esta vez había venido a mí con esperanzas, que yo venía de quebrar con mis palabras. Pidió permiso, se sentó y dijo: «Es un arte nuevo el que practico, se habrá dado cuenta. No soy tampoco 'costurera'...»

«Por supuesto que no.»

Ella había intentado decir aquello con una especie de sonrisa, pero yo no la dejé. «Soy un ser que ha tenido la desdicha —continuó diciendo— de dedicarse a un arte cuyos alcances los hombres no entienden, a pesar de que a veces muestran un increíble olfato para eso. Había creído, no obstante, que los recortes podrían ayudarlo, pero ya veo que no fue así. Bueno, ellos tratan de clasificarme, ¿ha visto? Supongo que se fijó en eso. O soy esto, o soy lo otro. Y la verdad es que no puede decirse que sea yo una pintora, *ni siquiera un* músico *frustrado. ¡No he llegado a ese estadio!»*

«Ya me di cuenta», respondí con piedad inesperada, quizá una especie de respeto. Ahora parecía casi hermosa, exhibía una belleza diabólica. Dijo: «Recorto cielos, es todo cuanto sé y quiero hacer. Habrá visto que mis herramientas son diseños especiales al servicio de eso, ¡no me interesa otra cosa! Además..., mi creación es destrucción, *¿se ha dado cuenta?»*

«Sí, ya me di cuenta de todo —respondí—. Es usted un diablo inspirado... Y dígame una cosa: en el número más nuevo de France-Soir *aparece trepada a la torre Eiffel con una enorme tijera en la mano. ¿Qué significa eso? ¿Iba a podar la torre?»*

«¡Por supuesto que no! —saltó con un rubor de encanto—. Pero ellos malentienden, lo que yo recorto son cielos, es decir, realizo de manera artística lo que otros ejecutan de una manera burocrática, oficial, con sus edificios altos y todo el tralalá.»

«Eso también lo entendí. Lo que no entiendo es...»

«No se ría. Ya veo que perdí otra vez mi tiempo y que no podré tocar su cielo. ¡Nunca me dejan! No se ría de lo que voy a decirle, pero soy el último artista fundador de 'movimientos' en todo el universo. Estoy más allá del informalismo, de las ondas hertzianas y del arte pop. La verdad está en mis manos y he querido expresarla, y eso es todo.»

Amagaba irse, aún la retuve. Dije: «Hágame el favor de responder a dos cosas, después devuelva esa escalera y váyase, de acuerdo. Pero ¿por qué *de puerta en puerta? ¿Por qué no ensayó una exhibición pública? Y segundo: ¿dispone usted de atelier?»*

Algo en mí quiso reír cuando me escuché preguntar lo último. Quise contenerme, no hacérselo ver. ¡Lo ridículo de su situación! Era peligro-

sa además, una mujer compulsiva. «*Tengo atelier*— me respondió—. *Pero está vacío. Soy un alma en pena. De la torre Eiffel mejor ni hablar. No puedo hacer exhibiciones, dése cuenta. Malentienden. Y además hacerlas... ¿con* qué?»

Gruesas lágrimas rodaban por sus mejillas. Cerró sola la puerta y se fue. Pensé en los pegadores de escobas y en los dobladores de metales y en los dibujantes de latas de conserva, en los arquitectos y en altos edificios y en los escritores de bestsellers. *Ella era la última entre todos nosotros, el último mohicano...*

CARLOS DUBNER

Santa Rosa, 1137
Godoy Cruz
MENDOZA (Argentina)

OBRAS BREVES DE JACINTO BENAVENTE

1. Las obras benaventinas en un acto: su carácter

Desde el primer momento de su carrera de dramaturgo tuvo Benavente una marcada inclinación por las obras breves, de un solo acto, muy pocas de dos actos. Obras dramáticas breves eran las que figuraban en su *Teatro fantástico* (1892), de claro carácter simbolista, que no se representaron por entonces y algunas de ellas nunca fueron llevadas a las tablas. Y aun que dos años más tarde comenzó Benavente, con *El nido ajeno* (1894), a cultivar la *comedia* y el *drama,* pocas veces la *tragedia,* extensa, de tres o más actos, que son la columna vertebral de su arte dramático, no por eso dejó de cultivar las obras dramáticas breves, como si este género fuera el taller en el que se iban forjando las ideas, estética y técnica de su nuevo teatro. En este sentido, estas piezas breves son para Benavente lo que fueron los cuentos para la narrativa y aun para la dramática de Unamuno, y los cuentos y las novelas cortas de Valle-Inclán también para su narrativa extensa y para su arte dramático: el taller y forja de todo su arte literario.

Al formular Benavente la doctrina que llevaba a su amor por las obras dramáticas breves, nos dio a entender que esta preferencia se inspiraba en un sentido simbolista más que realista del arte dramático, pues para él estas piezas breves eran *bocetos, ensayos,* más que obras terminadas de una sola pieza, y también nos dijo entonces que estas obras permitirían con mayor facilidad que las grandes un teatro experimental, tanto en el sentido artístico como en el económico.

Algunas de estas obras breves, como la mayor parte de las incluidas en su *Teatro fantástico* (1892), obras primerizas y alguna otra compuesta a lo largo de su carrera de dramaturgo, no llegaron a las tablas, lo que revela su fuerte carácter experimental, y quedaron en forma impresa.

Son todas ellas las representadas y las pocas no representadas, de muy varia naturaleza por su extensión, condición y número de personajes y escenas. Las más simples son los monólogos con un solo personaje y una sola escena. Pero hay otras obras de un solo acto con dos, tres o

muchos más personajes y con numerosas escenas, que a veces pasan de veinte.

También es muy variada la terminología que empleó Benavente para designar estas obras cortas. Sin embargo, su terminología no tiene el carácter novedoso simbolista que encontramos en las de Valle-Inclán, el cual, siguiendo en este punto la tendencia general del teatro simbolista europeo, empleó una variadísima terminología, y así tituló a dos de sus obras cortas, incluidas entre los cuentos de una colección, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*, que figuran entre las más bellas y delicadas del teatro simbolista español.

La terminología benaventiana apenas presenta novedad alguna con respecto a la general española de su tiempo: *monólogo, diálogo, conferencia, chascarrillo en acción, boceto, comedia, drama, sainete, zarzuela,* para las en un acto; *comedia, drama, juguete cómico* y *zarzuela* para las de dos actos, con la sola novedad de añadir en la comedia dos distintos tipos de adjetivos: *comedia de Polichinela* para *Los intereses creados* (1907), y *comedia aristofanesca* para *Aves y pájaros* (1940), y la de que, al final de su carrera de dramaturgo creó un nuevo tipo de comedia, entre la corta y la larga, que denominó *comedieta,* dividida en episodios y no en actos: *Al amor hay que mandarlo al colegio* (1950), en cuatro episodios, y *Su amante esposa* (1950), en tres episodios. Representadas ambas el mismo año de 1950, tres años antes de su muerte.

La función de obras de taller dramático experimentalista que tienen estas obras breves, principalmente las de un acto, que son como *apuntes* o *bocetos* de su arte dramático, se revela en la importante parte que tuvieron en que Benavente superara, con su temática y su técnica, la influencia del naturalismo, que había animado sus primeras *comedias psicológicas* y de *sátira social,* pues gracias a ellas pudo explorar más fácilmente nuevas avenidas del arte dramático, unas veces por la senda del *simbolismo* y otras por un arte en que éste se proyectaba, como en la *comedia crepuscular* y en la *intimista,* sobre la temática de las situaciones más que en los conflictos de la vida diaria.

Estas obras breves tuvieron un gran papel en su evolución hacia las formas de la *comedia crepuscular y de la intimista:* Esa, la de los pequeños temas de la vida cotidiana, sobre todo de la familiar, era la dirección que tomaría en Italia el llamado *teatro crepuscular,* así designado porque, en contraste con el de ambiente de sofocante mediodía del teatro de Gabriel D'Annunzio, con sus fuertes conflictos, tensiones y lenguaje, trataba de presentar una comedia de tono medio, en el que mostraba su interés por las cosas pequeñas y cotidianas, que es justamente el tono y temática de estas primeras obras cortas en un solo acto, como *De alivio* y *De operación quirúrgica* (1898), en la que el amante de una

mujer casada, al ser informado falsamente por ella, como prueba, de que ha quedado viuda, muestra que nunca estuvo dispuesto a casarse con ella, y *Despedida cruel* (1899), sobre la separación de dos amantes que vivían matrimonialmente.

Muchas de estas obras breves, de teatro experimental, podían con justo título verse como un anticipo de un futuro *teatro existencial,* cuando éste estaba a muchas décadas de distancia. En ellas revela Benavente su genio polifacético para la creación de nuevas formas dramáticas en la estética, técnica y temática, siempre tratando de alejarse del naturalismo, que había inspirado sus primeras obras, y en busca de un arte *dramático impresionista,* con aspiraciones muchas veces simbolista, de cara a la vida de las situaciones dramáticas de la sociedad de su tiempo.

Por su volumen, *más de cuarenta* las de un solo acto y *dieciséis* las de en dos actos, constituyen la tercera parte de toda la producción dramática de Benavente.

2. El apunte y el boceto dramático

Si uno de los méritos principales del nuevo arte dramático de Benavente, al decir de Walter Starkie, es el de dirigir su atención al pequeño mundo de las *situaciones,* más que de los *conflictos,* dramáticas de la vida cotidiana, en ninguna otra forma de su teatro se revela este carácter como en las obras breves en un acto, que son verdaderos *apuntes* o *bocetos de comedia.*

Benavente dio el título de *bocetos de comedia* sólo a unas pocas de sus obras en un acto; pero este mismo título o el semejante de *apunte dramático* se podía aplicar igualmente a todas ellas, en las que, con unos pocos trazos, con un arte más *impresionista* que *realista,* con la preferencia por no dejar las cosas terminadas del *simbolismo,* nos ha dejado algunas obras maestras en este *género chico,* completamente nuevo en el teatro español. Si Benavente hubiera sólo escrito estas obras en un acto, que se elevan a cuarenta, tendría sólo por ellas un puesto importante en el teatro español contemporáneo.

Todas estas obras, desde el monólogo y el diálogo, en los que los personajes y la trama son mínimos, hasta el *boceto de comedia* o *la comedia en un acto,* tienen en común ese arte impresionista rozando ya al simbolismo con sus sugerencias.

Su carácter de tema cotidiano, en tono menor, y no de grandes temas, sino simplemente de situaciones dramáticas, que resultan más por el roce que por el conflicto de distintas existencias, le da a casi todas ellas un tono de *teatro crepuscular,* donde podíamos estudiarlas,

y donde estudiamos la primera de ellas, *El marido de la Téllez* (1897), que es como la primera célula de su *teatro crepuscularista.* Y al propio tiempo podían también ser consideradas como *apuntes dramáticos* de carácter existencialista.

3. El distinto carácter de las obras breves en un acto y las de dos actos

En realidad el término *apunte* y *boceto dramático* le corresponde sólo a las obras cortas en un acto, cualesquiera que sea su naturaleza; en cambio, las obras en dos actos, con prólogo y con epílogo o sin ninguno de ellos, son de distinto carácter, pues son de la misma naturaleza que sus comedias largas en tres, cuatro o cinco actos, sin que haya en ellas nada de *apunte* o de *boceto impresionista* o *simbolista,* sino que toda la obra está presentada con la técnica y la estética de su arte dramático, que osciló entre el *naturalismo* y el *simbolismo.*

Entre sus obras en dos actos, con una introducción o prólogo y un epílogo, figura la obra maestra de su teatro, la farsa *Los intereses creados,* y con ella otras de las más conocidas, como *Los malhechores del bien, Al natural, La fuerza bruta, La farándula, El príncipe que todo lo aprendió en los libros, La losa de los sueños.* En total, catorce obras de este carácter: *La farándula* (1897), *Amor de amar* (1902), *El tren de los maridos* (1902), *El automóvil* (1902), *Al natural* (1903), *La losa de los sueños* (1910), *El destino manda* (1914), *La honra de los hombres* (1918), *La fuera bruta* (1919), *Los malhechores del bien* (1905), *Los intereses creados* (1907), *Por las nubes* (1909), *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909) y *Aves y pájaros* (1940).

Próximas a ellas están las dos *comedietas* compuestas al final de su carrera de dramaturgo en el mismo año de 1950 *Al amor hay que mandarle al colegio* y *Su amante esposa,* divididas en episodios, cuatro la primera y tres la segunda.

La diferencia esencial que separa las obras dramáticas en un acto de Benavente, de las de dos actos, se refleja de una manera directa en nuestro estudio, pues mientras las primeras por su distinto carácter, el de *apuntes* o *bocetos,* pertenecen a este apartado, las de dos actos, por su estrecha relación con las largas de tres o más actos, son estudiadas con ellas en los diferentes apartados de nuestro análisis, quedando sólo por estudiar aparte aquellas pocas obras de dos actos que, por alguna razón, no fueron examinadas entonces.

Esta identificación de las comedias en dos actos con el resto de su obra dramática se revela también en el hecho de que tituló *comedias*

once de las catorce que compuso con este carácter, y de estas once comedias sólo hay dos que llevan un adjetivo especial diferenciador: la farsa *Los intereses creados* (1907), que subtituló *Comedia de Polichinelas* y *Aves y pájaros* (1940), que recibió el subtítulo de *Comedia aristofanesca.* Sólo tres de ellas tienen un título distinto a la comedia: *La fuerza bruta,* el de *zarzuela; El tren de los maridos,* el de *juguete cómico,* y *La losa de los sueños,* el de *drama.*

6. Las fases en la producción de obras breves en un acto

El carácter de taller experimentalista de su arte dramático que tienen para Benavente sus obras en un acto, al modo de lo que fueron para sus compañeros de *Generación del 98* los cuentos para los novelistas, se revela de una manera clara en el hecho de que la principal fase de su producción de estas obras es la del período de *anteguerra,* en que se desarrolló la plenitud de su teatro, pues en él compuso treinta y dos obras de las cuarenta que forman el total de esta clase, mientras que en los cuarenta años que van desde el comienzo de la primera guerra europea hasta su muerte sólo compuso ocho.

Los años de mayor actividad en este género dramático fueron dos: el de 1907, el mismo en que se estrenó su obra maestra, la farsa *Los intereses creados,* en que escribió cuatro obras en un acto, y más aún el de 1909, en que compuso seis.

Otro hecho revelador de la condición de taller experimentalista de estas obras es el de que fue en este período de *anteguerra* en que empleó una varia y compleja terminología para presentar estas obras breves, como si estuviera experimentando incluso con el título de las formas o de los géneros.

Entre la primera fase de su arte dramático, de lo que podíamos llamar de *género chico,* y la segunda hay un largo silencio de once años. Este silencio se extiende por los años de la guerra misma y los primeros de *entreguerras,* pues la primera obra de este carácter no apareció hasta 1924. En el período de *entreguerras* compuso sólo cuatro obras de este carácter en dos años: una en 1924 y otra en 1925.

Hay un lapso mayor de dieciséis años entre la segunda y la tercera fases. Esta última se extiende entre los años de 1941 a 1944, después de la guerra civil española, durante los años de la segunda guerra mundial. Compuso en ella cuatro obras en un acto.

7. Las varias formas de las obras en un acto del período de anteguerra

En este período fue Benavente un dramaturgo experimentalista, incluso con la terminología, con los nombres que le sirvieron para designar las varias formas de su teatro breve, del género chico benaventiano, mostrando con esto el carácter de taller experimentalista que tenían tales obras. Pero su variedad es tan grande que incluso no existe homogeneidad entre las obras que figuran bajo cada uno de esos términos. Los términos creados en la primera fase son los que emplea en las otras dos, con excepción del nuevo término *comedieta,* que aparece en la tercera.

El término más común a todas ellas es el de *comedia en un acto,* clase a la que pertenecen dieciséis obras: *Operación quirúrgica* (1899), *Despedida cruel* (1899), *Los favoritos* (1903), *El amor asusta* (1907), *El marido de la viuda* (1908), *La fuerza bruta* (1908), *De cerca* (1909), *El último minué* (1909), *La señorita se aburre* (1909), *Ganarse la vida* (1909), *El nietecito* (1910), *El criado de Don Juan* (1911), *Un señor que renunció al mundo* (1913), *Un par de botas* (1924), *El suicidio de Lucerito* (1925) y *Al servicio de Su Majestad* (1945).

Las otras tres formas que le siguen a gran distancia son el *monólogo,* el *diálogo* y el *boceto de comedia.* Son *monólogos: De alivio* (1897), *En este Madrid* (1903), *Cuento inmoral* (1905), *Caridad* (1911), *Por qué se quitó Juan de la bebida* (1922); *diálogos: El susto de la condesa* (1905), *El encanto de una hora* (1905), *Abuela y nieta* (1907), *La verdad* (1915), *A las puertas del cielo* (1922), *Sí creerás que es por mi gusto* (1925) y *Abuelo y nieto* (1941), y *bocetos de comedia: El marido de la Téllez* (1897), *Sin querer* (1901), *Las pequeñas causas* (1903), *La sonrisa de la Gioconda* (1905) y *La historia de Otelo* (1905).

Ya tienen menor importancia: el *sainete,* con tres obras: *Modas* (1901), *La sobresalienta* (1903) y *Todos somos unos* (1907); el *drama,* con dos: *Por la herida* (1900) y *La casa de la dicha* (1903); la *zarzuela,* con otras dos: *Viaje de instrucción* (1902) y *La copa encantada* (1907); el *apropósito,* con sólo una: *Teatro feminista* (1898), y el *chascarrillo,* con sólo otra: *No fumadores* (1904).

Como hemos estudiado algunas de estas obras cortas (bocetos, sainetes, zarzuelas, teatro infantil, etc.) en otros apartados, aquí sólo haremos una rápida mención de cuantos ya estudiamos en otros lugares.

8. El monólogo

Es la forma más corta del teatro breve benaventiano por el número de sus personajes y de escenas, generalmente un solo personaje y una sola escena: *De alivio* (1897), *En este Madrid* (1903), *Cuento inmoral* (1905), *Caridad* (1918) y *Por qué se quitó Juan de la bebida* (1922). Benavente no incluyó *En este Madrid* en sus *Obras completas*. Por esta razón reducimos nuestro estudio a los otros cuatro.

La sencillez de los monólogos es la máxima de todo el arte dramático, pues tiene un personaje y una escena; pero se pueden distinguir dos grupos de monólogos dentro de esta sencillez: unos *soliloquios, De alivio* y *Por qué se quitó Juan de la bebida,* y otros que están entre el *monólogo* y el *diálogo,* pues hay presente un interlocutor, el público, con el que habla o al que se dirige el monologante, en *Cuento inmoral* y *Caridad.*

Walter Starkie dijo que una de las novedades que había traído Benavente al teatro español contemporáneo era el de haber eliminado de él el *soliloquio* procedente del romanticismo; pero, en cambio, en estos dos *soliloquios, De alivio* y *Por qué se quitó Juan de la bebida,* los dos con un sentido existencial del arte dramático, revela el autor que es maestro también en este género.

De los dos *soliloquios* es *Por qué se quitó Juan de la bebida* el más claro de este carácter. No expresa en él Juan, el borracho monologante, el mundo de sus ideas y sentimientos, sino el de sus vivencias: su triste historia de vida de trabajo y miseria, alegrada por el casamiento y el nacimiento de un niño, pero perdida la felicidad al morirse la esposa y quedarse viudo con el niño, comenzando a emborracharse para tener la ilusión que sólo así puede sentirse de nuevo con la esposa ausente y hablar con ella, y como un día se encuentra también al niño completamente borracho para poder hablar con su madre, y es entonces cuando Juan se quitó de la bebida. Este *soliloquio vivencial* existencialista es uno de los más bellos del teatro español.

En *De alivio* (1897) el auditorio es invisible, pues es con el que habla la joven viuda por teléfono para expresar sus tribulaciones en el período de alivio de su luto. Ella se ve solicitada por encontradas exigencias: por un lado, las de los familiares de su marido muerto, que consideran el alivio como una forma más del luto y quieren que la joven viuda se quede en su casa respetando la memoria de su marido muerto, y la de las amigas y amigos, que quieren servirse de ella y de su compañía para atraer a otras gentes, terminando por quedarse en casa. Este mundo vivencial de la joven viuda, que lucha entre esas encontradas solicitaciones, la de la vida, representada por sus amigas, que quieren

servirse de ella como cebo para atraer a los hombres, y de los parientes de su marido, representantes de la muerte, que quieren recluirla en la celda de su casa, están presentadas con una sencillez y delicadeza existencial muy de acuerdo con el tono menor que aspiraba a dar Benavente a sus obras.

En *Cuento inmoral* y en *Caridad* hay en realidad un interlocutor, aunque permanece silencioso mientras habla el monologante, es el público del teatro para el que habla el personaje: en *Cuento inmoral* le promete al auditorio, por una apuesta, contarle un cuento inmoral, y cuando parece que éste va a tomar forma, sólo apenas esbozado con la presentación de un matrimonio y un hijo, se escamotea el cuento al afirmar el monologante que no hay mujer alguna que quiera a su marido, y dirigirse entonces a las mujeres del público para que si hay alguna entre ellas que quiera a su marido se levante y lo diga en voz alta, sin que ninguna se atreva a hacerlo.

En *Caridad,* el público del teatro es al que se dirige el monologante para animarle a contribuir para fines caritativos. Sin duda, la obra era como el discurso preliminar de una función de caridad para recaudar dinero para alguna obra de este carácter, y el monólogo tiene ya un distinto carácter al del tema existencial que habíamos visto en los dos soliloquios, e incluso le falta el ingenioso juego de ideas y de alicientes de un *Cuento inmoral,* y es como un ensayo acerca del valor de la caridad, sobre todo del sentimiento de caridad, para estimular a los presentes a hacer alguna obra caritativa.

9. Los diálogos

De mayor complejidad que el monólogo, aunque conservando su sencillez de *apunte dramático,* son sus siete diálogos: *El susto de la condesa* (1905), *El encanto de una hora* (1905), *Abuela y nieta* (1907), *La verdad* (1915), *Si creerás que es por mi gusto* (1925), *A las puertas del cielo* (1927) y *Abuelo y nieto* (1941). De estas obras, *El encanto de una hora* había aparecido incluida en su *teatro fantástico,* donde la estudiamos.

De las otras seis, las tres primeras pertenecen al mismo tipo de *apunte dramático* o el *boceto de comedia* que hemos ya visto en los *soliloquios,* y veremos de nuevo en los *bocetos de comedia* y en las *comedias en un acto;* en cambio, el cuarto, *A las puertas del cielo* (1927), es totalmente fantástico, como si fuera una *moralidad medieval* o un *auto sacramental,* totalmente extraño a la pequeña realidad de la vida cotidiana que constituye la sustancia de estas obras cortas.

La situación dramática, más que el conflicto dramático, es el tema

de dos diálogos de dos distintas fases de su producción teatral: *Sí creerás que es por mi gusto* (1925), del período de *entreguerras,* y *Abuelo y nieto* (1941), ya de la postguerra civil española.

La primera de estas dos obras conserva todavía cierto sentido de apunte existencial característico del género, con excepción de *A las puertas del cielo,* con el tema de un esposo cornudo consentido que se permite preguntarle a la esposa por las fuentes de sus ingresos, para recibir la contestación de que no es una, sino varias estas fuentes, y que él implícitamente las conocía y toleraba, por lo que de nuevo vuelve a su situación de cornudo consentido.

En cambio, en *Abuelo y nieto* desaparece el tema existencial, que había caracterizado el género en el período de *anteguerra,* para adoptar la forma de un *boceto de comedia sentimental.* Nada más ilustrativo del cambio que se operó en el arte dramático de Benavente, sobre todo si comparamos el de la primera quincena de este siglo, en la *anteguerra,* con el de la última quincena de su carrera de dramaturgo, después de la guerra civil española, que hacer la comparación con dos obras representativas de ambos períodos, que llevan casi el mismo título: *Abuela y nieta* (1907), de la *anteguerra,* y *Abuelo y nieto* (1941), de la *postguerra civil española,* separadas por treinta y cuatro años: la primera es una joya del *género chico* benaventiano, presentada con una técnica de *apunte impresionista existencial,* mientras que la segunda no pasa de un conato de *comedia sentimental* con su tema del nieto que suele pedirle prestado dinero a su abuelo y no a su padre, porque éste no se lo da, y en el episodio del diálogo se lo pide, percibiendo instintivamente el abuelo su propósito, no para gastarlo en sus vicios y placer, sino para darle una pequeña dote a la hermana de un amigo suyo, compañero de armas en la guerra civil, cuya familia es muy pobre.

En *El susto de la condesa,* como en *Un cuento inmoral,* se vale Benavente del recurso de una apuesta la de Carrillo con unos amigos de que visitará a una condesa, a quien no conoce, y pasará un rato con ella; y no sólo tiene éxito, aunque advertida la condesa de su propósito, sino que es invitado por ella a cenar en casa con unos amigos.

En *Abuela y nieta* sólo intervienen los personajes del diálogo; pero la obra es más compleja en su estructura dramática, porque se pueden distinguir en ella tres momentos distintos los dos primeros son de sátira social, el primero sobre el teatro y la política, y el segundo sobre el novio de la nieta, a quien ella ha despedido, con comentarios que hace la abuela a la lectura de las cartas un tanto vulgares del novio; y la tercera parte es la lectura de las cartas amorosas de la abuela a su marido, cuando eran novios, que son un modelo de contenida mesura erótica, y como colofón, la historia amorosa del estudiante de medicina, que

estuvo enamorado de la abuela, pero que fue espantado por la familia de ella.

El mismo sentido de apunte existencial tiene *La verdad* (1915), del período de la *primera guerra mundial,* que Peñuelas considera una obra maestra de su *género chico:* «Obra de gran penetración psicológica en la verdad y en la sinceridad humana en cuestiones de amor. El argumento es muy simple: Luisa se casa con Gonzalo y quiere antes averiguar la verdad de sus sentimientos. Para eso se esconde en la casa de Pepe, íntimo amigo de Gonzalo, para escuchar lo que éste hablará con su amigo; pero Pepe le disuade de escuchar haciéndole una serie de inteligentes observaciones sobre la sinceridad y la verdad, mostrándole que no puede conocer los verdaderos sentimientos de Gonzalo, aun cuando le oiga hablar con sus amigos de este amor» [1].

El quinto diálogo, *A las puertas del cielo* (1927), entre San Pedro y un alma, que trata de entrar en él, es una verdadera *moralidad medieval* emparentada con el teatro religioso de los *autos sacramentales.* En él, lo vivencial es sustituido por un ingenioso diálogo de tipo teológico, en el que hay un eco de *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca: «*A las puertas del cielo* —dice Peñuelas— es un maravilloso diálogo entre San Pedro y un alma, en el cual Benavente nos dice lo que piensa de lo bueno y de lo malo, de la gente buena y de la mala; que ser malo o bueno depende del papel que Dios da a cada uno en la comedia de la vida. Las ideas que él expresa, reveladoras de su escepticismo, se encuentran por toda la obra, vacilando siempre entre el borde de la verdad y el de la falsedad, la comedia y la vida, el sí y el no. Mantiene el diálogo con una ingeniosidad consumada, como si lo que está ocurriendo fuera otra obra dentro del drama de la vida» [2].

10. El chascarrillo en acción: No fumadores

De estructura tan sencilla como el diálogo es *El chascarrillo en acción: No fumadores* (1904), el único de esta clase con cuatro personajes: una madre habladora, que es la que habla casi todo el tiempo; una hija joven, que apenas habla; un caballero que viaja con ellas en el mismo compartimento de primera de un tren, que estaba entretenido en la lectura de un libro cuando entraron las dos damas en el compartimento de *No fumadores,* y un revisor, que hace una rapidísima aparición.

Su sencillez es también visible en el número de escenas, aunque en realidad en cada escena hay varios momentos que el autor no se preocu-

[1] Marcelino C. Peñuelas: *Ob. cit.,* 130.
[2] Marcelino C. Peñuelas: *Ob. cit.,* 130.

pa de destacarlos para que no pierda la sensación de continuidad del episodio, de fluir de la acción y de la vida que se expresa en él.

Benavente se sintió atraído, al principio de su carrera de dramaturgo, cuando fue muy fuerte la influencia del naturalismo, por los medios modernos de transporte, por el tren y el automóvil, como elementos o escenario de sus comedias.

El tren había atraído también el interés de los novelistas naturalistas: la Condesa de Pardo Bazán, en *Un viaje de novios* (1881), y de *Clarín,* en su novela corta *Superchería.* Benavente buscó en el tren la soledad de un compartimento de primera de *No fumadores* para desarrollar un incidente dramático, más pintoresco que gracioso, con los tres personajes ya citados: la madre habladora, el caballero silencioso y la hija callada, cargada de paquetes y cajas con animales, como su madre.

La madre habladora, que es como un trasunto de Doña Irene, la madre de *El sí de las niñas,* de Leandro Fernández de Moratín, habla al caballero de todas las cosas de su familia sin dejarle a él meter baza. El viajero se apea en una estación del trayecto sólo para tomar algo, y la madre, al ver que no volvía, arrojó su equipaje por la ventanilla creyendo que así lo recobraría más pronto, y al volver, el viajero se encuentra tan sorprendido como ella al no ver el equipaje.

La comicidad de *El chascarrillo en acción* consiste más en la verborrea de la madre, que pasa en su charla de un asunto familiar a otro, sin permitir al caballero intervención alguna, que en el carácter pintoresco del incidente de echar el equipaje por la ventanilla. Su gracia está en el retrato de la mujer locuaz y entrometida, nueva versión de la mujer andariega que nos presentó el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho,* en el siglo XV.

11. El drama: Por la herida

Una mayor complicación en la estructura dramática presentan los dos dramas, simples *apuntes dramáticos,* también de muy distinto carácter: *Por la herida* (1900) y *La casa de la dicha* (1903), en los que se acentúa, con su sentido existencial, el alejamiento de Benavente de las notas románticas al presentar las situaciones dramáticas de la vida cotidiana, desinflando completamente el amor como pasión en *Despedida cruel,* y haciendo que la casa de la dicha tuviera de columna a un monedero falso, que convierte en tragedia la dicha de su mujer e hija.

En *Por la herida,* la nota antirromántica aparece sólo al final de este *apunte dramático,* como un desenlace inesperado. Es una nota irónica y paradójica: Felisa, casada con Federico, se entera por varias ami-

gas de que su marido ha tenido un duelo a pistola con Carlos, su amante, y está entusiasmada con la idea de que dos hombres se hayan batido por ella, por su amor, temerosa, en parte, de las consecuencias de que alguno de ellos o los dos resulten muertos o heridos, sobre todo su esposo. Pero al final, su marido, que aparece ileso, le descubre que el duelo no fue por ella, sino por una amante común que los dos tenían. Entonces Felisa, para enfurecer de celos a su marido, le entrega rabiosa varias cartas amorosas de Carlos, y al verlas el marido se limita a decirle que ella está equivocada si pensaba producir con esto un escándalo, y cuando baja el telón, Federico está jugando sin gran interés con esas cartas.

12. El drama existencial: La casa de la dicha

Una de las obras más bellas del teatro benaventiano es el drama existencial *La casa de la dicha* (1903), titulado drama y no comedia por el autor. Soñ seis personajes. La esposa, Carmen, y su marido, Federico, son modelo de la mayor felicidad matrimonial, con una hijita estudiosa de ocho años, que está estudiando piano después de su escuela. Los vecinos, sobre todo Doña Petra, cuyo marido se pasa las horas muertas en el café sin trabajar, admiran y envidian su felicidad hasta que viene a detener al matrimonio un inspector de policía acusando a Federico, gran pendolista, de ser falsificador de billetes.

Los personajes y ambiente de la obra son del *género chico,* de un barrio madrileño; pero su sentido dramático existencial aleja esta obra del *sainete cómico* y entretenido y, en cambio, la entronca con algunas obras del existencialismo español, sobre todo de Lauro Olmo, del período de 1960 a 1970.

Por el fuerte contraste entre la visión de la felicidad de la casa de Federico y el trágico final de esa felicidad, presos los padres, cerrada la casa y desamparada la pobre niña por los vecinos que los admiraban y envidiaban, esta obra es como el antecedente en su temática y personajes de una novela corta de Gómez de la Serna: *Peluquería feliz* (1934), publicada veintiún años más tarde que el drama existencial benaventiano.

4. La comedia en un acto: sus varias formas y sus fases

Con sus dieciséis obras de esta clase, la comedia benaventiana en un acto es la forma principal de su *género chico.* La mayor parte de ellas, sobre todo las de su primera fase de *anteguerra,* son auténticos *apuntes*

o *bocetos dramáticos,* pero hay alguna, como *La fuerza bruta* y *El marido de la viuda,* que son simples comedias cortas, la primera del *teatro intimista,* donde la hemos estudiado, y la segunda del *teatro crepuscular.*

Se pueden distinguir tres fases en la evolución de la comedia en un acto de Benavente: una primera, del período de *anteguerra,* a la que pertenecen la mayor parte de estas obras, pues son trece en total las de este período, que se extiende de 1899 a 1913: *Operación quirúrgica* (1899), *Despedida cruel* (1899), *Los favoritos* (1903), *El amor asusta* (1903), *La fuerza bruta* (1908), *El marido de su viuda* (1908), *De cerca* (1909), *El último minué* (1910), *La señorita se aburre* (1909), *Ganarse la vida* (1909), *El criado de Don Juan* (1910), *El nietecito* (1910) y *El señor que renunció al mundo* (1913); el segundo período, tras un silencio de once años en este género, se extiende sólo por dos años del período de *entreguerras,* con *Un par de botas* (1924) y *El suicidio de Lucerito* (1925), y el tercero, tras un más largo silencio de veinte años, sólo cuenta con una sola obra, *Al servicio de Su Majestad* (1945).

Quedan fuera de nuestro estudio del *boceto dramático* aquellos bocetos que ya fueron analizados en otros apartados *La fuerza bruta,* en el *teatro intimista; El criado de Don Juan,* en el *teatro fantástico; Un par de botas,* en el *teatro social existencial; Ganarse la vida* y *El nietecito,* en el *teatro infantil;* y en otro apartado de este mismo capítulo, en el del *boceto de comedia histórica,* estudiamos la comedia corta *Al servicio de Su Majestad.* Por otra parte, *Un señor que renunció al mundo* (1913) nunca fue representada ni tampoco incluida en sus *Obras completas.*

5. La comedia corta de signo naturalista: Operación quirúrgica y Despedida cruel

La misma influencia naturalista que aparece en sus tres primeras comedias largas: *El nido ajeno* (1894), *Gente conocida* (1896) y *La comida de las fieras* (1898), se dejó sentir en dos de los tres bocetos dramáticos que compuso en este mismo período: *Operación quirúrgica* y *Despedida cruel,* los dos del mismo año de 1899.

En estos dos *bocetos* se acentúa el sentido antirromántico de sus primeras obras dramáticas, y el amor no se presenta en ellos como una noble pasión, comó un apasionado sentimiento, sino como el producto de los deseos de mejoría social y económica, que puede cancelarse cuando los intereses sociales económicos así lo requieren.

En *Operación quirúrgica,* el tema existencial toma una significación expresionista con la presentación de una manera ridícula de un amante, a quien su otra amante le hace creer que ha quedado viuda para pro-

barlo, aunque no se ha muerto su marido, y la reacción del amante es un tanto esperada y la que le lleva a la operación quirúrgica de amputarle: se niega a casarse con la viuda. Es éste uno de los temas que será grato al *expresionismo* español en el período de *entreguerras,* y que lo veremos presentado por Pérez de Ayala en su novela *El curandero de su honra* (1926). Es el tema expresionista español de rebajar y ridiculizar la figura del Don Juan que atrae a las mujeres con falsas promesas matrimoniales.

El mismo sentido existencial es visible en otro boceto dramático de este tiempo, *Despedida cruel* (1898), que lleva el subtítulo de *comedia* en un acto, con sólo tres personajes y un solo acto. Este *boceto* fue estrenado en el *Teatro artístico,* y en ese estreno hizo Benavente el papel de Pepe, el amante que se despide; Gregorio Martínez Sierra, el de Manuel, el criado, y la entonces señorita Blanco, más tarde esposa de Valle-Inclán, el de Casilda, la amante que se deja.

Es el tema del joven rico que se arruina por una amante alocada y gastosa, y él también gastoso y loco, que se ve obligado a vender todos los muebles de la casa en que vivían antes de despedirse para siempre de su amante, agotado ya el dinero, para marcharse a ser el secretario de su tío, gobernador de una provincia española. Este tema tiene, con su habitación desvencijada, la pobre última comida que hace allí y la despedida, una nota antirromántica, pues le dice a Casilda que siempre pensó en dejarla sin alharacas y llantos, mientras ella aparece triste; pero más en la apariencia que en la realidad, tiene todo el aire de un *sainete* o de un *drama existencial* muy del gusto del teatro español de los últimos años, de los sesenta, a lo Lauro Olmo, y *La despedida cruel* es cruel porque es la vida la que la hace cruel, y también por las palabras del amante que le hace sentir a su querida la provisionalidad de sus relaciones amorosas impuestas por las circunstancias de su vida.

13. El boceto de comedia

En realidad se podían emplear dos términos distintos para las obras cortas de Benavente: el de *apuntes,* para aquellas, como los *monólogos, diálogos, chascarrillos,* de simplísima estructura en los personajes y escenas, y otro, el de *boceto,* de mayor complicación en la estructura, que abarcaría el *boceto* propiamente dicho, el *drama,* el *sainete,* la *zarzuela,* el *juguete cómico* y la *comedia corta.*

Benavente sólo empleó el término de *boceto de comedia* para cinco de sus obras cortas: *El marido de la Téllez* (1899), *Sin querer* (1901), *Historia de Otelo* (1907), *La sonrisa de la Gioconda* (1907) y *Las pe-*

queñas causas (1908). En este apartado sólo estudiaremos cuatro de ellas, porque *El marido de la Téllez* es estudiado en el *teatro de la vida íntima* como una de las primeras formas en las que se presentó ese teatro en el arte dramático de Benavente.

Los cuatro *bocetos de comedia* restantes forman dos grupos distintos por su carácter y ambiente: un grupo está formado sólo por *La sonrisa de la Gioconda,* con un tema de la personalidad escondida grato al *teatro intimista* y un ambiente distinguido de la Italia del Renacimiento, uno de cuyos personajes es Leonardo da Vinci, y el segundo grupo se compone de los otros tres restantes *bocetos,* cuyo tema y personajes tienen un sentido *crepuscular* de las pequeñas situaciones dramáticas de la vida cotidiana. Una de las notas comunes a estas tres obras es su sentido claramente antirromántico, muy visible en *Sin querer* y *Las pequeñas causas,* y que sólo se ve como un fondo lejano en *Historia de Otelo.*

14. El tema de la personalidad escondida: La sonrisa de la Gioconda

Este *boceto,* que nunca llegó a representarse, pertenece por su ambiente renacentista italiano y sus personajes, entre los que figura el famoso pintor Leonardo da Vinci, a un arte dramático que pudiéramos llamar *modernista,* más simbolista que parnasiano, sólo *decadente* al final, o su alejamiento del *parnasianismo* se revela en la total falta de elementos plásticos y, en cambio, el predominio de una técnica simbolista de sugerencias, de cosas que quedan a medio presentar, entre las cuales figura, en primer lugar, el carácter de Mona Lisa, cuyo retrato está pintando Leonardo.

Es de un simbolismo de *comedia intimista* en el tema de la escondida personalidad de la retratada, que trata de captar inútilmente el pintor, hasta que ella le envía, en vista de la resistencia que pone su marido a que siga posando para el artista, a un paje que es como su hermano gemelo. A la vista del paje, vestido de mujer, comprende Leonardo la extraña personalidad de la Gioconda, que él expresa en su enigmática sonrisa.

Hay en este paje vestido de mujer, que es el que descubre a Leonardo la extraña y enigmática personalidad de su ama, un elemento de afeminamiento decadente, que puede que haya sido una de las causas de que nunca se llevara a las tablas, y de que el propio autor, temiendo las críticas personales que podrían hacerle por eso, no tuviera interés en que fuera representada.

15. El boceto de comedia existencial: Sin querer, Historia de Otelo y Las pequeñas causas

La nota común a estos tres *bocetos de comedia existencial* es su sentido de *teatro crepuscular,* de tema que es más una situación dramática de la vida cotidiana que un conflicto dramático. Y otra de sus notas comunes es la total eliminación de elementos románticos, hasta el punto que puede decirse que en muchos de estos *bocetos,* lo mismo que veremos en sus *comedias en un acto,* muestra Benavente una inclinación antirromántica, aunque en una producción tan extensa como la suya aparecen de cuando en cuando las excepciones.

En la técnica, la nota común a todas ellas es su presentación impresionista de cosa sugerida muchas veces más que terminada, que es la característica de las obras cortas benaventianas en este período de *anteguerra,* en el que fueron compuestos todos los *bocetos de comedia* entre 1897 *(El marido de la Téllez)* y *Las pequeñas causas* (1908).

La nota común a estos dos *bocetos de comedia* es su nota antirromántica, más acusada en *Sin querer,* en donde se hace aparecer al amor como producto de la convivencia entre dos seres más que una pasión volcánica e inflamada que brota en ellos. Los dos jóvenes, que se resistían a casarse el uno con el otro, a pesar de que sus respectivas familias habían proyectado su matrimonio, deciden hacerlo al final, al ir convirtiendo su amistad en cariño y éste en amor. El diálogo entre los dos jóvenes que se van a casar es el más antirromántico que se puede encontrar en el teatro español.

Ni en *Sin querer* ni tampoco en *Las pequeñas causas* hay un verdadero conflicto dramático. Hay simplemente una situación dramática que desaparece fácilmente: la de Manuel, el joven ministro que ha renunciado a su cargo por su discrepancia con la política del gobierno, que se niega a retirar su dimisión, a pesar de los ruegos de sus amigos, y sólo lo hace para complacer a su esposa, deseosa de lucir un nuevo vestido parisiense en la recepción del embajador de Persia.

16. El boceto histórico: Espejo de grandes y Al servicio de Su Majestad

En el período de la postguerra civil española presentó Benavente, huyendo probablemente de los temas de la realidad viva de su tiempo, cierta atención al tema histórico, que llevó a las tablas en dos obras en un acto: *Espejo de grandes,* titulada *cuadro histórico,* representada el 12 de octubre de 1944 en la *Colonia Penitenciaria del Dueso,* y *Al*

servicio de Su Majestad, compuesta probablemente al año siguiente, nunca representada y publicada en el volumen VII de sus *Obras completas,* que tituló simplemente *comedia en un acto.*

Estos dos episodios históricos, imaginarios más que ocurridos, son uno de los ejemplos más claros de su arte *dramático impresionista,* más de sugerencias que de perfiles acabados. Los dos tienen una gran economía de personajes y de escenas: tres personajes en *Espejo de grandes,* el Conde de Lemos, el Conde de Arenales y Figueredo, más tres comparsas (un secretario, un ujier y un memorialista), y sólo dos, Catalina de Rusia y el sargento Iván, de su guardia imperial, más dos simples acompañantes, una dama de la corte y un viejo ujier, en *Al servicio de Su Majestad.* Los dos tienen tres escenas y no muy largas.

Espejo de grandes trata un supuesto episodio de la vida del Gran Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, protector de Cervantes, yerno del Duque de Lerma, privado de Felipe III. Hay dos partes muy distintas en este episodio: la primera tiene carácter de sátira política de la práctica de venta de empleos por el Duque de Lerma, y en ella vemos al Conde de Arenales en busca de un alto cargo en Italia o en Flandes, y la otra se refiere al mundo literario de su tiempo: a Cervantes, que acaba de dedicar al Conde de Lemos la segunda parte de *El Quijote,* que él ha simplemente hojeado, diciendo el de Lemos que Cervantes es uno de tantos peticionarios que acuden a los ricos, y a él, sobre todo, más en busca de dinero que de fama, pues cree que su libro se la dará a él y quizá a su protector, y a Quevedo, cuyo nombre no se nombra y sólo aparece al final de la obra de una manera vaporosa, como el autor de poemas satíricos contra el Duque de Lerma y su privanza y política.

De muy distinto carácter, aparentemente alejado de la sátira política, es *Al servicio de Su Majestad,* que trata de una invitación que le ha hecho la zarina de Rusia, Catalina, a un atractivo sargento de su guardia imperial para servirle en sus habitaciones particulares por la noche, cenando y bebiendo con él y haciéndole también el amor; aunque también puede haber en este episodio ciertas implicaciones políticas dado el parecido que tiene esta invitación con otras semejantes que hacía la reina Isabel II de España, que habían sido objeto de tratamiento literario por Valle-Inclán en su *Ruedo ibérico.* En Benavente, el episodio erótico mismo está tratado con gran discreción, sin presentarlo a lo vivo, dejando entrever que el sargento servirá hasta el final a Su Majestad en sus deseos. Quizá la nota erótica menos discreta es la referencia, un tanto traída por los pelos, del homosexualismo de Federico *el Grande* de Prusia, contemporáneo de Catalina de Rusia, unas veces su aliado y otras su enemigo.

Benavente, que llevó a sus obras dramáticas a dos de las reinas más ilustres de Europa, Isabel I de Inglaterra (de fines del siglo XVI y principios del XVII) y Catalina de Rusia (del siglo XVIII), presentó de una manera totalmente distinta estos dos caracteres femeninos: el primero en *La vestal de Occidente* (1919), y el segundo en *Al servicio de Su Majestad;* el primero tiene una grandeza trágica, y el segundo aparece como un personaje de *vaudeville* afrancesado.

17. La comedia corta de signo modernista: Los favoritos y El último minué

Si en la última década del pasado siglo dominó en el arte dramático benaventiano la influencia naturalista, tanto en la comedia larga como en la corta, en la década siguiente, en la primera de este siglo, dominaron, como consecuencia de la reacción espiritualista antinaturalista, las corrientes estéticas que se agrupan en la literatura española bajo la rúbrica común de *modernismo (decadentismo, parnasianismo* y *simbolismo).* A este arte pertenecen: su *comedia larga, Amor de amar* (1902); su *diálogo, El encanto de una hora* (1905), y el *boceto de comedia, La sonrisa de la Gioconda* (1908). De este mismo arte son dos *bocetos de comedia: Los favoritos* (1903) y *El último minué* (1909).

La primera de estas dos comedias, *Los favoritos,* es una *comedia rococó,* un tanto de la tradición procedente de *El desdén con el desdén,* de Agustín de Moreto, del Siglo de Oro. Su ambiente es el mismo que nos presenta Benavente en *La sonrisa de la Gioconda* y en *Los intereses creados,* la Italia del Renacimiento, que es aquí un pequeño ducado donde Beatriz *la Latina,* favorita de la duquesa, está enamorada de Benedicto, el favorito del duque, aunque ambos pretenden ser enemigos, rivales en ser los ingenios más mordaces de la pequeña corte ducal; pero al final la duquesa, con ayuda del duque, hace que cada uno descubra el amor que tiene por el otro, terminando así felizmente la rivalidad de los favoritos.

En *Los favoritos,* el amor escondido sirve de pretexto al juego entretenido en que los duques van ayudando a los enamorados a descubrir su amor. En este sentido, está muy lejos del sentido del amor en la *comedio rococó, Amor de amar,* en la que el amor mismo es juego y sólo juego.

Muy distinto carácter, personajes y ambiente tiene *El último minué:* su carácter es eminentemente trágico, y como tal la nota principal es la presentación del carácter de ocho personajes, masculinos y femeninos, aristocráticos todos ellos, con un loco en su medio, en las horas trágicas

antes de ser llamados para ser guillotinados. Su lugar es la *Conserjería,* en París, en los días del terror, durante la *Revolución francesa.*

Cada uno de los ocho personajes reacciona de una manera distinta ante la muerte, unos con dignidad y otros sin ella, y todos, como en una obra existencialista, en la que se presentan una serie de personas unidas sólo por la existencia, por encontrarse en un lugar en un momento determinado, cada uno habla de sus propios problemas, de su pasado, de su presente y de la muerte próxima. Es como un coro de personas trágicas, algunas de ellas, como el loco, grotescas, que danzan ante la muerte cantando la letanía de su vida.

18. La comedia crepuscular en un acto: El marido de la viuda —el tema de la personalidad escondida

Uno de los temas más frecuentados por Benavente en sus *comedias en un acto* fue el de la personalidad escondida, que presentó primero en dos *bocetos de comedia, El marido de la Téllez* (1897) y *La sonrisa de la Gioconda* (1905), y reapareció en la comedia en un acto, *El marido de su viuda* (1908), y que en otra comedia corta, *Los favoritos* (1903), toma la forma del amor escondido de los dos protagonista. En *El marido de la Téllez* y en *El marido de su viuda,* la personalidad escondida es la de un hombre, mientras en *La sonrisa de la Gioconda* es una mujer. En *Los favoritos* era en los dos, no la personalidad, sino el amor.

El marido de su viuda, con sus siete personajes y once escenas, es una de las comedias en un acto más largas y enredadas. Como en *El marido de la Téllez,* con la que tiene cierto parentesco en el título y en la temática, el descubrimiento de la personalidad del marido, que parece un tipo gris sin valor alguno, oscurecida totalmente su personalidad por el recuerdo del esposo muerto de Carolina, con la que él se ha casado en segundas nupcias, y al que se le va a dedicar un monumento.

El descubrimiento de la personalidad del marido gris se hace de una manera espectacular en *El marido de la Téllez,* la noche en que el marido actúa por primera vez en un papel importante, en el que tiene otro la Téllez, y ésta, que era una actriz famosa, queda oscurecida por la brillante actuación de su marido, que se revela como un actor de primera calidad y más moderno en la interpretación del arte dramático. En cambio, en *El marido de su viuda,* el descubrimiento es más lento y a través de una intriga más complicada. El descubrimiento comienza con la publicación de las cartas del marido muerto a un amigo escritor, en que le revela sus celos y recelos por su amigo Florencio, de quien sospecha que es el amante de su mujer. Y es entonces cuando Florencio

y sus amigos tratan de recoger todos los ejemplares de la obra, cuando se comienza a descubrir que el inteligente de los dos amigos era Florencio, que incluso le escribió los discursos al otro. Como consecuencia de éste y de otros descubrimientos, y de la oposición de las hermanas del marido muerto a que la viuda y Florencio presidieran el acto del descubrimiento e inauguración del monumento, en que hay figuras alegóricas de mujeres desnudas, éste no se inaugura.

Por su tema de la personalidad escondida y el entretenido proceso de su descubrimiento, mereció esta obra corta ser una de las primeras del teatro benaventiano en traducirse al inglés y ser representada en Inglaterra.

19. La confrontación del mundo rural y el campesino: De cerca

Otro de los temas de la *comedia crepuscular*, procedente del romanticismo y tamizada por el postromanticismo, es el de la superioridad del mundo rural sobre el mundo por su mayor simplicidad e inocencia, es decir, por su mayor naturalidad. Este es el tema de su comedia *Al natural* (1909), y el que reaparece en distinta forma en su comedia en un acto *De cerca* (1909).

No se trata aquí de presentar de nuevo la superioridad del uno sobre el otro, del campo sobre la ciudad, sino de la comprensión por parte de las gentes ricas de la ciudad, que tienen de todo, de la vida de privaciones, pero feliz, de los campesinos pobres, que carecen de medios para satisfacer muchas de las necesidades que ellos creen esenciales.

En *De cerca* (1909), el episodio de una avería en el automóvil le hace a dos viajeros (Elena y Luis) buscar un refugio, mientras van en busca de ayuda para arreglar la avería, en una pobre casa de campesinos pobres en medio del desolado paisaje de la meseta castellana. Allí van conociendo a una serie de gentes, verdaderamente pobres de pedir unos, y con escasísimos medios otros, los cuales, a pesar de su pobreza, viven contentos en aquel lugar, al que quieren como si fuera parte de su cuerpo y de su alma.

El diálogo de campesinos y sus inesperados huéspedes urbanos gira en torno de dos temas principales: sobre los daños que causan en personas y animales los automóviles, que van veloces por las carreteras, y la vida de penuria de los campesinos. Al ver esta vida de cerca, Luis y Elena sienten una mayor estimación y respeto por ellos, y como expresión de su afecto les dan algún dinero antes de volver a partir.

20. La comedia de sociedad en un acto: El amor asusta

Tampoco sale bien parado el amor como noble sentimiento en *la comedia de sociedad en un acto: El amor asusta* (1907), con seis personajes y diez escenas. Estas sirven principalmente para presentar una pequeña galería de pretendientes que cortejan a Eulalia, en un balneario, en una playa elegante francesa: César, conde y casado; un marqués, soltero, pero con varias hermanas solteronas y pretensiones políticas, y el joven Chachito, mimado por sus padres adinerados, que va a entrar en el servicio diplomático.

El ambiente de *comedia de sociedad* comienza con el escenario de un hotel de un balneario veraniego en una playa francesa, y sigue con la conversación de los criados sobre algunos de los huéspedes del hotel, sobre todo de una señora a quien le han robado su perro escandinavo. Pero la parte principal de la obra está destinada a la presentación de estos tres pretendientes, que acuden al hotel de Eulalia al enterarse de que ella se marcha a París para disuadirla de que lo haga. Eulalia pone a prueba el amor de cada uno de ellos prometiéndoles fugarse con ellos y hacer con el que se vaya con ella vida marital, pero el conde y el marqués se excusan por diferentes motivos, y el joven Chachito, al que ella había rechazado por niño, y que la amenaza con pegarse un tiro, en lugar de hacerlo atropella con su automóvil al perro escandinavo, que había reaparecido.

En esta comedia, con cierto aire de farsa, el amor asusta a los hombres, pero no a las mujeres. Son los hombres los que fracasan en la prueba a que los somete Eulalia, pero no ella.

21. El tema de la crueldad femenina en la comedia en un acto: La señorita se aburre

En las comedias benaventianas son, en general, los hombres los crueles, muchas veces más por desconsideración o egoísmo que por propia maldad, y las mujeres las víctimas de esa crueldad. Las mujeres suelen aparecer en muchas obras de Benavente como los seres abnegados que se sacrifican por sus seres queridos, generalmente hombres. Pero hay un grupo de comedias benaventianas, de la primera década de este siglo, sobre todo de principios de ella, en las que Benavente presenta mujeres que juegan con el amor y son crueles con los hombres que las quieren: es una mujer la que aparece en su comedia larga *La gata de Angora* (1901) y en la más corta en dos actos *Amor de amar* (1902),

y la que vemos también en su *comedia en un acto, La señorita se aburre* (1909).

El escenario de esta comedia en un acto es el de la Inglaterra del siglo XVIII en la casa que un duque inglés tenía en el campo, y en donde se ha recogido su hija Clara después de haber producido un duelo entre su novio y un rival, del cual resultó la muerte de uno de ellos. Allí, aburrida, se entrega de nuevo a su juego de hacer despertar esperanzas amorosas en Juan, empleado de su padre, que se va a casar con María, hija de otro empleado; y cuando Juan, estimulado por Clara, le declara su amor por ella y el duque está dispuesto a permitirle que se case con su hija, es Clara la que le dice que todo era un juego. Entonces Juan le expresa en una composición poética su desprecio y su vuelta a su antiguo amor, a María, con lo que la comedia parece tener un feliz desenlace, aunque Juan no queda bien parado desde el punto de vista de la fidelidad sentimental.

22. La comedia de enredo en un acto: El suicidio de Lucerito

De las dieciséis comedias en un acto que escribió Benavente, trece pertenecen al período de *anteguerra,* dos al de *entreguerras* y sólo una es *posterior a la guerra civil* española del período de la segunda guerra europea. De las dos de *entreguerras, Un par de botas* (1924) es una pequeña obra maestra, mientras que la otra, *El suicidio de Lucerito* (1925), revela ya la decadencia del genio creador de Benavente, que se limitó a componer un enredado episodio del fingido suicidio de una actriz, Lucerito.

El suicidio de Lucerito es una *comedia de enredo* con aire de farsa, de un arte dramático muy del gusto de Benavente en la fase del período de entreguerras, que comprende los primeros años de la Dictadura militar de Primo de Rivera, como si el dramaturgo, temeroso en este tiempo de la censura militar o del ambiente de España, quisiera escabullirse de los temas graves y serios de la España de aquel momento y de los que preocupaban a la literatura de *vanguardia,* y entretenerse él y al público de los teatros madrileños con obras ligeras de enredo, como ésta del falso suicidio de Lucerito.

Quizá haya recogido Benavente en esta obra algún episodio de la vida de los actores por él conocido, por su contacto con el mundo teatral: Lucerito pretende haberse suicidado con unas píldoras al tener noticias de que su amante es el padre del hijo de su hermana casada. Este tema, que en otra comedia, *El amor asusta,* aparecía al final como un desenlace de farsa con el falso suicidio de Chachito, el más joven de

los pretendientes de la protagonista, es ahora el tema principal y casi único, pues en torno de él gira toda la obra: de sus causas, que sirven de pretexto para que Benavente inserte en el diálogo una serie de murmuraciones de la vida teatral entre bastidores, y la otra es la de las incidencias del suicidio de Lucerito, que al principio vemos como verdadero, a través del diálogo de una serie de amigos, para descubrirse al final que sólo había sido una farsa.

EMILIO GONZALEZ LOPEZ

The Graduate School and University Center
33 West 42 Street
New York NY 10036
ESTADOS UNIDOS

EN LA CARCEL DE CHEJOV

Esto es la vida,
dije.

Cuando hacía el sol naranja, detrás
del atardecer.
Y un cuerpo al lado, hasta unir
sus ojos con los míos,
fluía.

Hasta asentir sus ojos con los míos,
siglo
dulce de mi nostalgia.
Cabezas apoyadas hasta casi
alcanzar la zarza ardiente.

Esto es lo mío,
dije no,
y arrepentido, quebrado, dolorido ante tanta
belleza sin nombre.

Apartando las palabras de mi pecho.

MANDRAGORA

Como una lluvia cálida me traes intimidad
a estas tardes. Desnudo está el cristal
de todas las idas soberbias. Clandestina-
mente
suena tu voz, en derecho a mi corazón. Cada
calle

que he andado se parece a esta nostalgia que tú
me traes.

Bienvenido está el mundo. Y tu distancia se
marcha mucho hacia otro punto de mi
corazón lejano. Hay allí un beso que quiero
darte
sin recuerdo alguno. Tu ausencia es volver
con la mandrágora de esa tierra. Y como una
lluvia
cálida traerle septiembre a sus poetas muertos.

«THE LONG AND WINDING ROAD»

¿Te acuerdas de nuestras tardes de casi amor
—y los poemas infinitamente bellos
que componía
nuestra amistad a su salida
a todos los horizontes perpendicularmente
hermosos
que nuestros ojos trazaban diametral con la ayuda
de nuestros dos cuerpos de distinta sensibilidad—,
perfeccionado con la barrera exquisita moral
del mismo sexo hermosamente apoderándose, y subidos
y subidos andróginamente tantas tardes a un anhelante
derroche etéreo
y lluvioso
por el similimétrico paso que nos confundía casi
con similar sombra?

TEOREMA

Puerta abierta que nadie abre su última cadena.
La oscuridad primero dentro, la luz después.
El fin inmortal de nuestras llaves total-
mente incierto.
Dedos no recuperan del contorno de su deseo la
cadena.

Está pasando algo, porque es angustioso.
Dedos no recuperan del contorno de su deseo
la cadena.
Fuerzas no fuerzan a un lecho al temblor del muelle
que se distiende.
Llaves no piden manos, pero las utilizan, y sin
embargo.
Hay algo que grita en el fondo del pecho, de la cabe-
za, de los pies: han muerto.
Todos — han muerto. Un murmullo relevante, del piso
inferior,
una luz se ha encendido, unas puertas se abren y se
cierran.
Una llamada cada vez más indiferente y retumbante se
protesta
a sí mismo. Aparece un fantasma. Suena, violina un
quejido.
La familia está en casa, durmiendo. Simplemente
estaban dormidos.

FRAGMENTOS DE «COMO UN LARGO POEMA DESINTEGRANDOSE EN LA METAFORA» (VII)

Hace la tristeza un giro, retrocediendo
hasta los mercados fungibles,
el mes de septiembre en otoño, tengo prisa por
fusilar al menos 165 días
contra las oscuras cortinas de mi memoria,
frució el cejo mi primer tiovivo,
y tanta persiana azul adornaba mi segunda infancia,
tanto vuelco iluminado sobre la osamenta
de esta rebelde otoñalidad,
a tanto diente soldado por tanto día de puente,
no sobre las horas familiares, pero sí sobre las más
tiernas,
que se hicieran al menos 165 días de luz en mi semblante,
y Polichinela,
los tiovivos,
Augusto, y una oscura trapecista inventada
por ellos, mis maestros, se pasaron a mi vida;

con tanto ardor me cavé entonces una fosa en la tierra
de amor, verdad y
oscuridad fundada sobre la vida y sobre la
muerte.

LARGA RAMA DE OTOÑO

Como si la tierra pendiera de un botijo dulce
todo deseado
y la tarde tuviese larguísimos pendientes de agua
sedalina,
el esperar dulcísimo de un ir a tiempo a la cita,
la concordia deshojada lentamente como un otoño
hasta quedarse en un otoño más puro y vocativo,
el agua tenía una enredadera abierta a todos los
paseantes,
y por allí pasaban las manos más silenciosas y
felicísimas;
nosotros unos antes hombres pequeñísimos
ante la dicha tarde abierta abriendo la boca
enjuagadísimos renacidos de toda una hora de varita
mágica,
aquí era el final empinadísimo de la noche
toda remediable,
y nuestros cuerpos parecían juguetes en nuestras manos
que no con suficiente fuerza parecíamos querer lanzar,
y romper,
al espacio, para tener la maravilla de unos nuevos.

MEDIO MUNDO RECONQUISTADO

Antes de tu piel,
y de tu espalda,
el mundo me parecía un niño sombrío,
ahora reconozco
la sonrisa del Este
al meterme en la cama,

de tus piernas a tus ojos
sólo hay un paso, sólo hay
un párpado medio cerrado, y mucha
luz de tu cuerpo procede
de mi sonrisa, de mi erecto
bienestar que te toca
con dulzura y amor longitudinales
como ramas de un eterno árbol de promiscuidad.

Diosa Diana cazadora
con coturnos nocturnos
amantes en tu falda
cazadora de magia Artemisa
en el Tarot bebedora
nocturna de la música
helada imán hacia
la muerte y el triunfo
por una sorpresa de dios
amargo padre difunta
en el Ecuador de la familia
marina muchacha salvaje.

PUPILA Y FIEBRE

Solo, triste a veces, en tu poder que conmueve los otoños blancos, me refugio, gata de doradísima piel blanca con más poder sobre mi mirada que los árboles melancólicos y desnudos de este otoño. Cómo es tu poder, reina de la piel, suaves curvas que alimentan el calor más preciado y más envidiable. Hay algo de odio hacia el mundo, de impotencia ciega, que mil veces manifiesto lleno de poder engendrado por tu cuerpo del que sólo herido de muerte y sin nadie lograrían separarme. Tú y tu blando peso, a veces tan asesino tan dulcemente, convertís mi crimen del ser humano en lo admirable.

HISTORIAS DE MARLOWE

1. *En que MARLOWE dice:*

Estupendo este tiempo
en que todas las historias
terminan
con final feliz.
Estupendos
también los héroes
que son grandes y saben
sobreponerse
a todos los conflictos.
Maravilloso.
El pequeño hombre
sabe así,
cuando el héroe sufre,
que no se meten con él,
sólo con los héroes
encargados de salvar el mundo.
Así la perfecta distribución
del mundo,
unos se encargan de protegerlo,
y otros, tranquilamente,
de laborar en él.
Firmado en Chicago.
Durante La Ley Seca.
Por el bienintencionado Al Capone.

2. *En que MARLOWE*
promete:

Habrá cada día
más héroes.
Innumerables serán
las batallas,
los muertos sin número,
los condecorados.

Feliz tú, guerra
Universal;
dentro de poco,
gracias a ti,
todos seremos héroes
cubiertos de gloria
en el cielo.
Nos aguarda
el destino total.

FRANCISCO GONZALEZ CASTRO

Francisco Silvela, 43, 1.° centro
MADRID-6

FRANCISCO DE QUEVEDO Y FRAY LUIS DE LEON

1. Por qué esta relación

Centenario de Quevedo (1580-1645). El recuerdo de fray Luis de León, ocupándose uno de Quevedo, no parece obvio ni natural. Los unía la dedicación a las letras. Mas pertenecieron a generaciones diferentes y su estilo letrado era muy dispar. No obstante, ese recuerdo puede ser hasta obligado, aunque sólo sea por haber sido Quevedo el que edita por primera vez la obra poética de fray Luis. Este muere en 1591, cuando don Francisco cuenta once años. (La fecha en que nace, 1580, encuentra a fray Luis afanado en poner sus primeros escritos en orden para la imprenta *In Cant. Canticorum* e *In Ps. XXVI*, que aparecen en 1581.) Las *Poesías* del maestro salmantino, en la edición quevediana, no salen al público hasta 1631. ¿Tuvo motivos Quevedo para llevarlas al conocimiento de la gente? ¿Hay afinidades de algún tipo entre los dos autores? Voy a decir un par de cosas sobre los motivos de editor al caso que pudo tener nuestro gran satírico. Añadiré algo más sobre lo que acaso habría que entender como encuentro por oposición entre los dos personajes.

Hay en Quevedo un «Prólogo» (a *Los sueños*) que, atentamente leído, cuesta no relacionar con el antepuesto por fray Luis (firmado «Luis Mayor») a sus poemas: aquellas que denominaba «obrecillas» de mocedad, casi de niñez, que se le fueron cayendo «como de entre las manos».

Habla fray Luis en su «Dedicatoria» de piezas literarias juveniles, escritas más por «inclinación» que «por juicio o voluntad» y compuestas en tiempos que se tomaba para olvidarse de «otros trabajos». Realza la dignidad del argumento poético. Nos hace la confidencia de su afición «al vivir encubierto». Así que demora hacer «salir a la luz» aquellas sus «mocedades», y éstas andan manuscritas, acogidas a nombre ajeno. Accede al fin a apadrinarlas por suyas, cuanto más que las ve correr de mano en mano en textos corrompidos. Y «recogiendo a este hijo perdido, y apartándole de mil malas compañías que se le habían

juntado, y enmendándole de otros tantos malos siniestros que había cobrado con el andar vagueando, le vuelvo a mi casa y recibo por mío».

Los sueños, de Quevedo, pasan por ser, si no su obra más importante, sí la más propia de su genio. Lo mismo que ocurre a fray Luis con sus *Poesías*. Quevedo se excusa de los títulos puestos a esas sátiras, títulos «más escandalosos que propios», advirtiendo que los redacta en una sazón de la vida «más propia del ímpetu que de la consideración». Los deja con desprecio sin dar a la imprenta, si bien facilitando «traslados a los amigos». Aunque «escritos sin lima ni censura», el autor quiere remediar con canas lo que hizo atropelladamente «antes del primer bozo». Caen entretanto en manos de «algunos mercaderes extranjeros», que sacan provecho de ellos poniéndolos «en publicidad». Añaden tratados ajenos y entran por los suyos poniendo y dejando cosas sin consideración. De modo que «yo, que me vi padecer, no sólo mis descuidos, sino las malicias ajenas..., he desagraviado mi opinión y sacado estas manchas a mis escritos para darlos bien corregidos». («A los que han leído y leyeron».)

Los escritos de uno y otro autor son de muy diversa índole. Inimaginable ver a fray Luis aplicado a inventar y desarrollar un título como el de *El alguacil alguacilado.* No cuadra tampoco con el humor, siempre pronto a dispararse, de Quevedo ponerse a «cantar» la *Vida retirada* o la *Noche serena,* si bien en su oceánica obra hay de todo. De cualquier forma, Quevedo parece ver muy natural su encuentro con fray Luis. Aunque su deliberada intención de buscarse en él un aliado y servidor que oponer, por el sano y varonil sentir y por su buen decir, a los gongorilla cultos, no deja de tener su punta de ironía y también de ambigüedades. El párrafo primero, presentador al Conde Duque de la edición mencionada, más bien que secundar, contradice la manera frailuisiana de escribir. Las obras del agustino declara que «son en nuestro idioma el singular ornamento y el mejor blasón de la habla castellana». La fluyente y lenta dicción de fray Luis se conjuga mal con los aristados prontos de la de Quevedo. De otra parte, la retórica renacentista de los *Nombres de Cristo* no debían considerarla muy ajena a sus usos los parlantes en neoculto. Con todo, una cosa acerca a nuestros dos personajes: su por igual genialidad lingüística. También su común aprecio del romance, así como la voluntad de hablarlo en plata. Fray Luis sostiene que «nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda». Claro que para esto hay que saberla, y no excusarse de emplearla con un mal aprendido latín cuyo uso se tiene por de mejor nota. Platón escribió en ático y Cicerón en la lengua del Lacio; uno y otro en su respectivo «romance», que aprendieron como fray Luis dice haber aprendido el suyo «de la boca de su ama». La lengua apren-

dida por Quevedo le viene hablada de la calle. Se muestran ambos satisfechos de tal aprendizaje, y saben hacer uso de él con maestría. Blasona menos de esa maestría fray Luis, por lo que necesita argumentar menos sobre su bondad. Quevedo nos abruma con erudición para mofarse de «la facundia que antes envuelve la sentencia que la declara», dejando así al descubierto el flanco para la contramofa. En todo caso, su encuentro con fray Luis no parece quedar explicado tan sólo por el hecho de que le vienen bien sus servicios, y no por otra cosa. «No tienen en nuestra España, en los grandes famosos escritores de aquel tiempo, comparación las obras de fray Luis de León, ni en lo serio y útil de los intentos, ni en la dialéctica de los discursos, ni en la pureza de la lengua, ni en la majestad de la dicción, ni en la facilidad de los números, ni en la claridad...»

Me pregunto si podría aplicarse a la letra este elogio al propio Quevedo. Y aquí es donde entraría la cuestión de las afinidades o encuentro por oposición entre nuestros dos autores.

2. Hombre frente a hombre

Con excepciones, al menos ante el lector común, Quevedo pasa por escritor, si útil, no grave. Por otra parte, no resulta claro el sentido en que pudieran elogiarse sus prosas atendiendo a «la dialéctica de los discursos», y menos a «la majestad de la dicción». Lo que en fray Luis es noble mesura humanista, es en Quevedo vulgarizado exceso barroco. Golpea uno con los nudillos una página de cualquiera de este último interesándose por lo que se cuece allí dentro y se le responde con vocablos crudos, con prisa, con ruido de cacharros, con esgrima floreada, con gran teatro: dentro hay el retablo de las mil maravillas, en cuya exhibición con frecuencia el cúmulo de efectos perjudica la sustancia. Hay impresiones de conjunto que brotan de obras sin terminar, como en pintura se ha dicho de Velázquez; Quevedo mismo alababa en él esa técnica. Aunque es cierto que bien se está, y más que bien como se está el Quevedo que ha llegado hasta nosotros. En el *Marco Bruto* encuentra Díaz-Plaja «acaso el más noble y perfecto producto de la prosa de Castilla» («En torno a lo barroco», en *Ensayos escogidos,* Madrid, 1965, pág. 180). Si no la más noble y perfecta en todos los sentidos, sí la prosa y el verso más aceradamente templados y que con más eficacia y fuerza consiguen su objetivo.

Cosa distinta es la que nos sale al paso si hacemos la llamada a una página de fray Luis. Su temática es pobre, pero va dirigida siempre a lo esencial. El aluvión quevediano de títulos queda reducido aquí

a media docena. Todos ellos son, no obstante, de gran aliento, y el maestro salmantino los elabora con minucia hasta sacar obras de refinada dialéctica y majestuosa dicción, de indiscutible gravedad.

Fray Luis está interesado por las cosas mismas. Va a ellas en soledad, como si nada ni nadie le apremiara. Cierto que tiene sus momentos de desahogo. La vida no le fue fácil. En esto coinciden también «L» y «Q». Pero sus mismos desahogos, no menos eficaces, discurren por el cauce de la alusión. Se irrita contra la ruindad, denuncia las injusticias, lucha por un mundo menos aparatoso y mendaz. Siempre, sin embargo, sin abandonar el tema y sin abandonarse a la tentación de la militancia directa (dejando fuera ciertos alegatos de su proceso ante la Inquisición). Esto último, por el contrario, resume lo más y lo mejor de la obra de Quevedo, que se muestra en ella un luchador de primera fila. La intencionalidad en éste es, quiere ser, inmediatamente moralizadora. Los tiempos son distintos y los desafíos del medio lo son también. Los tiempos de fray Luis son o, al menos, aparentan, seguros. Su alma, con todo, es inquieta; está llena de contrastes y no puede decirse que sea la suya una existencia inconflictiva. Pero de todo eso saca fuerzas para idear una obra abierta a un firme orden lleno de sentido. Avanza en sus escritos con coherencia y los lleva a resultados sistemáticos. Los tiempos de Quevedo son, en cambio, radicalmente inseguros. La seguridad la busca en su propia alma. Pero con esa seguridad no puede hacer otra cosa que derrocharla frente a un mundo que no se deja atajar. Capitán en un barco que hace aguas por todas partes, consume su caudal interior en poner parches de urgencia. Fray Luis pudo ser místico. A Quevedo sólo le queda ser ético, con la ética más puritana: la estoica.

Otro punto es el que marca la más profunda diferencia entre nuestros autores. La obra de fray Luis nace y crece dirigida por el reclamo de una patria que él contribuye a asentar impulsado por un ideal que, en cristiano y a la escucha de la Biblia, funde en moldes mesiánicos. Anticipa ese ideal en esperanza. Camino de él marchan las cosas, pese a lo desarreglado de los tiempos. Eventualmente se indignará contra los abusos. Pero frente a lo que ocurre en Quevedo, no es la suya una existencia indignada. Su obra es la de un templado meditador, como corresponde a un siglo socrático-platónico, que, sin embargo, terminará dubitativo. La obra de Quevedo es toda ella aviso y censura, obra catoniana, escrita con nerviosa ansia de poner remedios y forzar reformas. El siglo en que se escribe corresponde a tiempos histéricos, sobrecargados de motivación, que se emplea en repentes de acción sin rumbo definido. Es siglo senequista-escéptico, que terminará exhausto. Se ha dicho que el «vivir desviviéndose» caracteriza el ser

del alma hispana. Antes que Castro, había empleado esa expresión García Morente, como recuerda Asensio. Para Morente, «lo típico del hombre hispánico es... su modo singular de vivir, que consiste en *vivir no viviendo,* o dicho de otro modo, *en vivir desviviéndose».* En Morente esto significa «vivir la vida como si no fuera vida temporal, sino eternidad». Esta caracterización vale eminentemente para fray Luis. En los tiempos de Quevedo, los signos de elección apuntando a la eternidad se han oscurecido. El «vivir desviviéndose» tiende aquí a consumirse en «agitación estéril».

De ahí que, al primer pronto, resulte extraño vincular a Quevedo con fray Luis, aunque aquél busque esa vinculación. Vistas las cosas más despacio esto resulta natural. Un pasado mejor, más seguro y armónico, ofrece lugares de referencia en los que encontrar ánimo y orientaciones para entenderse con los desconciertos del presente, para atajarlos. La primera mitad del siglo XVII acusa claros síntomas de que el orden cristiano que quiso establecer la política española encuentra cerrado su camino. El ser mismo de lo español, su sustancia nacional, se experimentan inseguros, sin brújula. Las mentes más alertadas perciben ese fenómeno —tal es el caso de Quevedo— y todo su afán se cifra en cargarse de avisos, hinchando el *pathos* nacionalista a fin de reavivar aquel cuerpo que da señales de descomponerse, en el que el «daño es pronto, y el remedio tardo». Una obra como la de fray Luis se veía llena de salud y de fe. Podía traerse a la memoria como antídoto ante los males.

La ocupación por el alma nacional, obsesiva en Quevedo, le llevó, por cierto, a incurrir en particularismos que no honran su carácter, como ocurre con su declarada inclinación antisemita, su no disimulada xenofobia y la tendencia a encontrar cabezas de turco para explicar los entuertos y cargar sobre ellas arbitrarios sambenitos. Compartiendo la histeria de la hora, dilapidó sus recursos de ingenio, alcanzando en esa línea la genialidad. Creyó poder echar sobre sus hombros el destino de España. Su pronta y prolífera pluma le llevó a escribir una obra que refleja la realidad social entera de la sociedad en que vive. Fue víctima de los mismos vicios que hostiga. También su grandeza literaria tiene los pies de barro. De él como de ningún otro de nuestros clásicos, o repartiéndose los títulos con su coetáneo Lope de Vega, vale la vieja cita: *multa sed non multum.* Su obra literaria, tomada en conjunto, muestra todos los síntomas de un cuerpo no bien equilibrado. ¿No hubo nadie que, una vez que se metió a recetador contra todos los males, le recordara el *medice, cura te ipsum?* A aquellos que intentaron recordárselo los trató de bizcos, jorobados o narigudos. Una vida como la suya, embargada en todos los sucesos, se ve envuelta y arras-

trada por ellos. La situación tal vez no daba para más. Lo que dio de sí en el caso de Quevedo no puede decirse que fuera poco.

No se trata de restar importancia a una figura que está en todas partes en medio siglo de nuestra historia literaria, que abarcó todos los temas y supo estar a su altura, al menos por la riqueza de recursos al abordarlos. También en ese aspecto un igual con Lope. Tampoco intento minimizar el significado del barroco haciéndole responder ante normas de valor intelectual o estético que son extrañas a ese estilo, ni secundar la crítica al uso hasta fechas recientes que tenía encasillada aquella época en el marco de un juicio reticente cuando no depreciativo. Con todo, cuando desde la obra quevediana —conscientes de sus cualidades— nos asomamos a la que se ha llamado *Weltliteratur,* advertimos cómo no consigue rebasar un umbral de hondura reflexiva y paciente dedicación. En el índice de su producción no hay obras acabadas, aunque algunas piezas sueltas del mismo, como ciertos poemas, rayen en la perfección. Perfección más bien de forma. En cuanto a su verdad y fuerza interior hay que decir que son perfectas «hasta cierto punto» nada más. Cima en las letras españolas, Quevedo encuentra dificultades para acceder a la literatura universal. Más de uno de sus títulos dan materia para sacar de ellos un libro clásico. Pero ese libro clásico, terminado y sustantivo, no lo escribió nunca. Cervantes es por antonomasia el «autor de *El Quijote*». La autoría de Quevedo se diluye en una vasta dispersión de títulos, ninguno de los cuales llevó las posibilidades del tema a plenitud de tematización. Disperso, sobrante, sincopado, excesivo, a retazos genial, no hay en toda la obra de Quevedo, aunque sus talentos dieran para ello, ninguna con la madurez de los *Nombres de Cristo.* Maravall generaliza el hecho afirmando del período barroco que «apenas hay en él una obra de alta calidad» *(La cultura del barroco,* Madrid, 1975, pág. 198).

Su musa fue anti-heroica, anti-épica, anti-trágica, anti-mística. No inspirada, al menos, por esos genios. Careció del aliento que movía a hombres de generaciones pasadas, y la suya no parecía ya hecha para animar últimas y grandes cosas. Habían pasado los ideales y las hazañas, dejando el puesto a los codazos y los arbitrios. No puede negarse su lucha por un ideal, incluso obsesivo, hecho de los valores en cuya defensa consumió sus energías España y de cuya sustancia sentía formada el alma nacional. Pero da culto a esos valores en la añoranza, advirtiendo dolorosamente su alejamiento de la realidad. No le impulsaba una causa viva unificadora de recursos e intenciones. No veía, al menos, que eso impulsara a los gobernantes. Le soliviantaba, en todo caso, la miseria de la escena pública. No se le ocurrió pensar que acaso fuera una equivocación la causa misma. Así que su voluntad se mueve

multiplicando una acción que acaba exhausta de repartir, si no palos de ciego, lo que no fue el caso, sí palos sin eficacia renovadora. Si Quevedo supo en su hacer literario, particularmente el crítico, lo que quería, no supo que lo que quería fuera imposible. El mundo mejor por él querido acaba dando la imagen de una honda decepción. Su esfuerzo, tomado en conjunto, tiene corte de apresuramiento crispado. Ejemplo definido de un hombre con talante moral recio que se estrella con el hecho de una sociedad desmoralizada, a la que trata de infundir ánimo, de la que no recibe más que incomprensión cuando no agravios.

De volver ahora la atención a fray Luis ingresamos en otro clima. Tampoco a éste le satisfacía todo lo que contemplaba, como su mundo y su ciudad. Pero sabía dónde estaba la dirección. Menos atento al ajetreo del «mundanal ruido», encontraba el polo de su vida y también del destino de la república en la causa religiosa. La identificación de esa su causa era su asidero seguro. Con ella asociaba el destino de España. Su obra da testimonio de muchas preocupaciones, pero no ha entrado todavía en ella la desilusión. Está llena de amonestación que prevenga el desatino, pero no es la del arreglador del mundo en lucha continua cuerpo a cuerpo y a filo de cuchillo con un estado de cosas desatinado.

La obra de fray Luis está puesta a otra cosa y es servida con otros medios que la de Quevedo. Habrá a quien le contente menos. No es obra de ágora ni de calle, que se saque de ellas para volver en rápido movimiento a su punto de partida y ejercer allí una acción inmediata. Fray Luis no escribe para consumo del gran público; Quevedo sí lo hace. Fray Luis no hace política; Quevedo sí la hace. Este es el editorialista de urgencia que embiste indignado contra todo lo que pasa en torno suyo. Cuando no es esto, sensible, sin duda, a la esterilidad de sus requisitorias, se sume en filosofías de solitario, consolándose en la meditación sobre la condición humana. El drama de Quevedo, su drama literario, tiene su nudo en el dolor que le produce España. De ese «dolorido sentir» no pudo curarle una amada que a ojos vistas mostraba haber perdido o estar en trance de perder sus encantos. Su torneo de amor no acaba en victoria; acaba en un nada disimulado pesimismo. Encuentra lenitivo para él en el retraimiento meditativo. Cura del mismo sólo parece encontrarla en la muerte.

3. Siglo frente a siglo

Ortega y Gasset tocó en sus varias «meditaciones» temas diversos de la «circunstancia española», algunos de ellos humildes, pero buscando aquellos en los que podía leer «la indicación de una posible ple-

nitud». Si bien esa indicación puede encontrarse en todas las cosas, en unas aparece más señalada que en otras. Ortega sabía sacar agua de cualquier roca. Pero de hecho seleccionó con buen olfato las que podían dar asunto para una «salvación», aparte de sus predilecciones, no todas inspiradas en la «moral de comprensión» que preconiza. Pues bien, medita sobre Baroja, *Azorín*..., Don Quijote. También lo hará sobre Vives, Velázquez o Goya, o sobre El Escorial, Castilla... En las páginas al lector de *Meditaciones del Quijote* propone ocuparse de Lope de Vega, de Larra. No aparece el nombre de Quevedo. ¿Entró Quevedo, entre las circunstancias nuestras, dentro del programa de salvaciones orteguianas? Escribe que «las cosas artísticas... son de una sustancia llamada estilo». ¿Se prestaba a sus ojos el estilo de Quevedo para arrancarle «la indicación de una posible plenitud» significativa? Algo de lo que dice sobre el modo de entender la filosofía como «la ciencia general del amor» guiada por la voluntad de «comprender», y también lo que dice sobre la «morada íntima de los españoles... tomada hace tiempo por el odio», induce a pensar que Quevedo no era para él un sujeto fácilmente «salvable». No fue un modelo en lo que toca a la práctica de la «moral de comprensión». Demasiada erudición, demasiada filología en sus obras, y apresurado bullir entre los hechos, descuidando la «unidad de su sentido». Demasiado penetrado de «un dogma moral». El barroco ibérico es calificado por Ortega de «tibetanismo», y precisa que «contraído durante el reinado de Felipe IV». Ese «tibetanismo» es incongruente con los oficios de su «razón vital» o «histórica». (Lo que no impide encontrar rasgos del barroco, en especial de su léxico, en la obra de Ortega, conforme apunta Maravall.)

En cuanto a fray Luis, le menciona de paso en esas mismas páginas y escribe: «Podría componerse una parodia sutil de los *Nombres de Cristo,* aquel lindo libro de simbolización romántica que fue urdiendo fray Luis con teológica voluptuosidad en el huerto de la Flecha. Podrían escribirse unos *Nombres de Don Quijote*». Nada más. (Don Quijote había sido ya llamado por Unamuno «el Cristo español».) El teólogo salmantino aparece sólo por un momento en escena: el suficiente para decirnos que allí hay, en los *Nombres de Cristo,* «la indicación de una posible plenitud». No parece que le atrajera tampoco demasiado a Ortega «salvar» esa indicación. En todo caso, no lo hizo.

Pero la intención que tiene este recuerdo de Ortega es la de, a través de sus dichos, identificar y diferenciar los estilos artísticos de nuestros dos autores. Y yo diría que el de Quevedo revela un alma sin amor. Sus altos talentos no se ejercitaron generosamente en la comprensión. Su negativa a comprender daba la medida de su escasa inclinación a tolerar. Y todo ello contribuye a definir su religión y su

moral dogmáticas. No era dado a conceder al enemigo su oportunidad. Fue siempre a la caza de él armado de todo el derecho y toda la razón. Armado de su cristianismo nacional encontraba turcos del más variado linaje en todas partes, y se pasó la vida denunciándolos y combatiéndolos. Denuncia y combate maniqueos que le embargan de por vida en una lucha desigual. No pudo triunfar en ella, ya que a propia cuenta se había fabricado un adversario omnipresente e invencible. Quevedo contribuyó en buena manera a acuñar y poner en circulación ese artículo de la «España escindida» que tan triste juego ha venido dando en nuestras cabezas y pechos. Dándose cuenta de no poder ganar la partida, en vez de recapacitar para abrirse a las «circunstancias» en actitud más asimilativa, se retrae sobre sí mismo dedicándose a la rumia interior en posesión de toda la verdad. Si la «morada íntima de los españoles», hecha de odio, no tiene ahí un ejemplo claro, se debe a que Quevedo era demasiado inteligente de todas formas. Pero también es cierto que exprimiendo sus páginas, se ve gotear de ellas un continuo e inequívoco, aunque difuso, resentimiento. Fruto de una religiosidad y una moral que, con las conocidas denominaciones de Bergson, habría que llamar «cerradas».

Por lo que hace a fray Luis, no puede decirse que careciera de enemigos, pero los tenía bien ubicados. Su «morada íntima» estaba tomada por el amor, interpretado a veces a lo platónico, como fuerza concertadora universal; pero en definitiva amor cristiano, el que le daba aliento para urdir con aquella supuesta «teológica voluptuosidad» su libro de supuesta «simbolización romántica» (romanticismo para Ortega era igual a «pecado» cultural). Leyendo ese libro resulta obligado inscribir a su autor en la línea de una religiosidad y una moral «abiertas». Sus críticas a los maestros que se arrogaban títulos de tener toda la razón fueron claras hasta la temeridad. Si luchó por algo fue por borrar de entre los hombres toda traza de arbitrio discriminatorio. «El reino donde muchas órdenes y suertes de hombres, y muchas cosas particulares, están como sentidas y heridas, y adonde la diferencia que por estas causas pone la fortuna y las leyes, no permite que se mezclen y se concierten bien unas con otras, está sujeto a enfermar y a venir a las armas con cualquier razón que se ofrece. Que la propia lástima e injuria de cada uno encerrada en su pecho, y que vive en él, los despierta y los hace velar siempre a la ocasión y a la venganza.» También se destila ahí un zumo de amargura, la que tenían que sorberse los «vasallos viles y afrentados» de la otra España. El propio fray Luis llevaba en la sangre esa amargura, pero señalaba el remedio al mal en la comprensión y liberalidad cristianas.

La oposición genéricamente dibujada entre nuestros dos autores

podría ejemplificarse trayéndola a aspectos más concretos de la vida. En cada uno de los casos encontraríamos los caracteres que definen al Barroco por contraposición al Renacimiento. Así podríamos hacer observar estas diferencias o contraposiciones.

1) En cuanto al ideal teórico de vida, se enfrentan el «utópico», poseído de entusiasmo, y el «racional», gobernado por la discreción. 2) En cuanto al ideal práctico, al «santificador», impulsado por maestros de espiritualidad, y al «moralizador», en manos de consejeros de prudencia. 3) Puede hablarse de doble espíritu: el «religioso», entendido como fermento íntimo de la sociedad, y el «profano», ornamentado socialmente de religión. 4) Doble modelo vital: el «místico», orientado escatológicamente a la salvación —Cristo—, y el «ético», orientado arqueológicamente a la ascesis y a la virtud —Marco Bruto—. 5) Actitud cultural diversa: «clasicismo» creativo contra «casticismo» adaptativo. 6) Dos concepciones de la sociedad: la «idealista», regida por normas heroicas, y la «pragmática», funcionando bajo la mirada colectiva. 7) En política encontraríamos, frente a una concepción «carismática», confiada a la guía del «buen pastor», la «burocrática», conducida por administradores enterados ellos solos de sus reglas de juego...

La enumeración podría continuarse. Para nuestro caso resulta obvio incluir a fray Luis entre los mantenedores de la primera de cada una de las dualidades señaladas. A Quevedo le vemos escindido entre la continuidad tradicional y la pertenencia a un mundo que ve ya las cosas con ojos nuevos. De ahí que si atendemos a la letra de sus escritos nos suenen con frecuencia a lo heredado del siglo anterior. En cuanto a su espíritu, se le ve ya del otro lado, más acá de la divisoria, replegado sobre sí mismo, receloso y a la defensiva. Del sistema de valores que animaba a la sociedad del siglo XVI, sólo queda en el XVII la apariencia.

Fray Luis piensa a España como cuerpo vivo encarnado en una misión expansiva, llena de los designios de Dios y por él impulsada. No duda que en el profeta Isaías se encuentran anunciadas las gestas de nuestros descubridores de mundos, contando España con «los más peritos de los hombres en las artes de la navegación», habiéndoseles encomendado a ellos llegar *ad ultimos totius orbis limites* para llevar hasta allí el mensaje cristiano, consumando así la tercera y última divulgación del Evangelio: *quod patrum nostrorum aetate accidit* (final de *Exp. Abdías*).

Lo que conserva Quevedo es el temor de que todo se vaya de las manos:

...Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,
que lo que a todos les quitaste sola
te puedan a ti sola quitar todos.

Fray Luis de León y Francisco de Quevedo son hombres de dos siglos, cada uno de ellos reflejado en el tono de su ánimo y en el aliento de su obra. Siglo —*saeculum*— es el tiempo de una generación extendida su edad al límite de lo que puede o suele ser una vida humana. El *saeculum* de fray Luis termina hacia 1610; el de Quevedo, hacia 1660. En el primero se asiste a la fase de dilatación de una idea que, aunque no sin contradicciones, se va imponiendo y se espera que conozca su día de plenitud. (Nótese que fray Luis muere en 1591.) En el segundo se ve ya el otro lado de la aventura. Las fuerzas que la llevaron a cabo no responden ya a los desafíos que exige mantenerla. Están a la vista los signos que advierten no poder llegar más allá; también la sospecha de si no se ha ido demasiado lejos. Los ánimos se debilitan, viviendo presentidamente, aun antes de ocurrir, la desventura del descenso. La desventura estaba ya allí presente, pero su acción iba a manifestarse en forma lenta, como tenía que suceder a un proceso lastrado por la inercia de medio mundo y toda la historia adherida a él reteniéndole a la espalda.

Entre los dos «siglos» hay la distancia que media entre la carrera a una plenitud con aliento de misión y la carrera de vuelta bajo el peso de sentir el destino nacional frustrado. Una y otra cosa se hicieron a la carrera. Medidas ambas con los usuales cánones de las duraciones históricas, nos parecen ya hoy cosa de un experimento humano alucinante. No sé si el tiempo conoce otro igual. De seguro no lo conoce ni más épico ni más trágico. Eso que, según fray Luis, ocurrió en la edad de sus padres fue la tercera y última misión evangelizadora vaticinada. El mundo quedaba maduro con el descubrimiento de los nuevos continentes y ya podía presagiarse su final —*mundi finis brevi futurus creditur*—. En todo caso, un mundo nuevo, «más grande y extenso que el romano, *ab Hispanis, vastissimo enavigato mari, repertus est.* Quevedo no piensa en el fin del mundo. Tal vez eso hubiera sido un consuelo. Piensa:

Tus ejércitos, naves y legiones
lazos son de inmensa fortaleza
en que cierras los mares y naciones.

Se lo dice a Felipe IV, sabiendo que en esos lazos queda atrapada, cerrada, la propia España:

... te puedan a ti sola quitar todos.

Hechos de gran bulto iban interponiéndose entre el interior destino y el futuro. Entre esos hechos, el más invisible, pero de significado más hondo, era el que estaba operándose en las conciencias, desde donde acabaría conformándose un orden nuevo de cosas. Nacía la mentalidad dispuesta a dar crédito no a las hazañas, sino a la disciplina industriosa. Detrás estaba el crédito a un nuevo poder sobre el mundo: la razón. Y la nueva misión a ella encomendada de crear la ciencia, descubriendo en el mundo su otra cara. En ese descubrimiento España estuvo ausente —ya había hecho el suyo—. La disciplina industriosa y el crédito prestado a la razón acabarían mostrándose más rentables que la aventura buscadora de tesoros en las Indias. Ausente España de esa aventura, lo estuvo a su viejo estilo de «sostenella, no emendalla».

Describe Ortega y Gasset nuestro siglo XVII como el resultado —ya recordado— de un proceso de creciente «tibetanización»: «Es el momento en que todas las minorías europeas —salvo la Península Ibérica, que sigue recluida en el 'tibetanismo' contraído durante el reinado de Felipe IV— forman una sola colectividad y además viven en hiperestésico alerta hacia toda producción científica» (pág. 53). La «rigurosa regimentación de las mentes» que afronta la Contrarreforma —a la que no se le niegan sus valores— produjo en el país la enfermedad de hermetizar nuestro pueblo. «Yo le llamo la 'tibetanización' de España. El proceso agudo de ésta acontece entre 1600 y 1650» (*La idea de principio en Leibniz...*, Buenos Aires, 1958, págs. 441-442). Quevedo percibió claramente el receso de la vida que había empujado al ideal nacional en el pasado. Hizo lo que pudo por reinyectarle nueva savia. No pareció, en cambio, desasosegarse por lo que en ese proceso se ocultaba de cerrazón y hermetismo, antes contribuyó, en más de un aspecto, a fortalecerlo. Sobre lo que entendió debía hacerse no ahorró esfuerzos, aunque presentía que estaban condenados al fracaso. Encontraba confortador escudarse en la actitud estoica.

Bien, España tuvo su hora. Las virtualidades que llevaba dentro no pudieron hacerse realidad. O se hicieron realidad por caminos extraviados, no los concurridos en Europa. Desde entonces nos hemos dedicado —con leves paréntesis, siempre mirados con suspicacia y juzgados con ruindad—, bien a seguir enclaustrados, bien a hacer curiosos experimentos de modernización: clausurarnos en inercia, modernizarnos en retórica. He ahí la política en España desde que en el mundo dejó de hacerse *su* política.—*S. ALVAREZ TURIENZO (Universidad Pontificia. SALAMANCA).*

¿CUAN GRIEGOS SON LOS ESPAÑOLES PARA LOS ALEMANES? *

Observaciones sobre el uso del gentilicio "español" en el idioma alemán

A HEINRICH KUEN

El crédito de la proverbial sabiduría de los refranes y su arraigo en la forma de pensar tradicional de los alemanes puede ser ilustrado a su vez proverbialmente traduciendo algunos del alemán al español: «Aunque no se crea, / no hay refrán que mentira sea»; «Con el refrán, / verdades van»; «Un buen proverbio en la memoria, / es el primer paso hacia la gloria»; «El refrán en boca del pueblo, / siempre fue cuerdo»; «Los refranes pueden ser confutados y refutados, pero no desacreditados ni derribados» (Martín Lutero). Sorprende cuán frecuentemente es ponderada la relación entre intuición popular y lengua, particularmente durante el apogeo de la burguesía, en las últimas décadas del siglo XIX. Todos los precedentes proverbios provienen del muy divulgado refranero de Lipperheide.

El hecho que ciertas expresiones consagradas sean verdaderos milagros por lo que a la longevidad se refiere, no siempre aporta aspectos positivos. Quien se ocupe (como yo me he ocupado en los últimos años) del problema del carácter nacional, de los prejuicios que entre los diferentes pueblos existen, de las valoraciones estereotipadas, se percatará en seguida que en la lengua pueden reflejarse residuos de animadversión y de xenofobia. Cierto es que nuestro Lipperheide también nos ofrece antiproverbios, tales como, por ejemplo, éste de Goethe: «Sprichwort bezeichnet Nationen, / Musst aber erst unter ihnen wohnen». (Los refranes definen naciones, / mas vive en ellos y verás sus errores.) Pero también Cristoph Lichtenberg se nos muestra escéptico: «Como todas las reglas no confirmadas por el espíritu indagador, sino por el capricho, viven los proverbios en continua guerra» (*Miscelánea,* 1800-1806. Sobre la ciencia fisonómica). Entre los representantes de este privilegiado gru-

* El título original en alemán rezaba: *Wie spanisch kommen uns die Spanier vor?* En alemán se usa esta expresión para indicar el total desconocimiento de una cosa o incluso que algo causa gran extrañeza. El término «spanisch» equivale al adjetivo «español»; la palabra «Spanier» vale por el sustantivo homónimo. El título significa, pues, dejando de lado la traducción literal, pero ciñéndonos a su equivalencia semántica en español y teniendo en cuenta el juego de palabras «spanisch-Spanier», lo siguiente: ¿Hasta qué punto nos parecen extraños los españoles? Se trata, pues, de una expresión basada en un gentilicio que presenta características análogas a las españolas relacionadas con el gentilicio «griego».

po se encontraría también Gottfried Keller si Lipperheide hubiese transcrito su soneto «Nacionalidad» en toda su extensión y no sólo la primera estrofa siguiente: «Volkstum und Sprache sind das Jugendland, / Darin die Völker wachsen und gedeihen, / Das Mutterhaus nachdem sie sehnend schreien, / Wenn sie verschlagen sind auf fremden Strand». (Tradición y lengua son la tierra virgen / en la que los pueblos crecen y maduran, / la tierra madre son que anhelan / cuando sin rumbo se encuentran en playa extranjera.) Sin embargo, el resto del soneto da un claro mentís a este «nacionalismo»: «Doch manchmal werden sie zum Gängelband, / Sogar zur Kette um den Hals der Freien; / Dann treiben Längsterwachsne Spielereien, / Genarrt von der Tyrannen schlauer Hand. // Hier trenne sich der lang vereinte Strom! / Versiegend schwinde *der* im alten Staube, / der andre breche sich ein neues Bette! // Den *einen* Pontifex nur fasst der Dom: / Das ist die Freiheit, der polit'sche Glaube, / Der löst und bindet jede Seelenkette!» (Empero, a veces, en lazos se convierten, / cadena incluso al cuello de los libres; / seduciendo hacia necedades a adultos / befados por la astuta mano del tirano. / ¡Aquí la corriente, por largo tiempo unida, que se divida! / Seca desaparezca una en seco polvo, / ¡la otra que se escave un nuevo lecho! // Porque tan sólo *un* pontífice la catedral cobija: / es decir, la libertad, la fe política, / que suelta y ata al mismo tiempo cada lazo del alma!) (*Obras completas,* Zurich: Büchergilde Gutenberg, 1960, vol. 1, pág. 106). Buen ejemplo éste de la falacia que muchas veces hallamos en los diccionarios de citas.

Sabido es por todo hispanista que en la relación entre la cultura alemana y la hispana media una historia llena de vicisitudes. Ultimamente se está centrando el interés de algunos investigadores en el análisis de la imagen de España y América Latina en el mundo germánico [1]. Hasta qué punto se ha consolidado esta imagen en una lengua ha sido estudiado por Kurt Baldinger en un documentado y chistosamente comentado artículo sobre los reflejos deformantes de los pueblos en el espejo mágico de la lengua [2]. Nuestro colega de Heidelberg se preguntaba por los motivos que llevaban a que «otros pueblos se reflejasen en las lenguas frecuentemente con connotaciones negativas, tales como, para aludir tan sólo a algunos de estos epítetos, tonto, terco,

[1] Cuando elaboraba la redacción de este artículo, sabía que Hans Hinterhäuser (Universidad de Viena) investigaba sobre la imagen de España en el ámbito cultural alemán. Entre tanto han sido publicados los resultados de las investigaciones: HANS HINTERHÄUSER (ed.): *Spanien und Europa. Stimmen zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zu Gegenwart,* Munich: Deutscher Taschenbuchverlag, 1979. Mi trabajo ha sido además enriquecido notablemente con la asistencia al V Congreso de los Historiadores Europeos especializados en América Latina (AHILA), celebrado en Torún (Polonia) a finales de mayo de 1978. Las actas del Congreso serán editadas por Ryszard Stemplowsky, Polska Akademia Nauk, Instytut Historii, Zespol Dziejow Ameryki Lacinskiej, Rynek St. Miasta 29/31, 00-272 Varsovia.

[2] KURT BALDINGER: «Die Völker im Zerrspiegel der Sprache», en *Ueberlieferung und Auftrag,* Festschrift für Michael de Ferdinandy (Homenaje a M. de F.), Wiesbaden, 1973, 158-178.

egoísta, bárbaro, borracho, glotón, etc.». Baldinger prueba en el artículo aludido esta tesis de la deformación negativa, recurriendo para ello al reflejo de los pueblos en la lengua francesa y en los dialectos galorrománicos. Por lo que al término *espagnol* se refiere, su inventario registra la forma del francés antiguo *espaignous* con el significado de «flux de ventre» (diarrea), así como, a partir de los años 1918-20, la expresión del francés moderno *grippe espagnole;* encontramos además *avoir le ventre à l'espagnole:* «tener el estómago vacío» (Larousse, 1873); *marcher à l'espagnole: «marcher avec gravité»*, así como *trait d'espagnol* con el significado de «gasconnade», «fanfarronada» (ambas expresiones en Oudien, 1640); así mismo hallamos la expresión *payer à l'espagnole* con el significado de «pagar con palos en lugar de con dinero» (Congrave, 1611; Oudin, 1640); en Jupille *espagnoulé* equivale a «ligeramente bebido» (FEW 4,438). A pesar de todo, como bien observa Baldinger, los españoles salen bastante bien librados; sin embargo, ellos se desquitan sin tenerlo demasiado en cuenta con proverbios tan globales como *Francesa cortesía, todo es falsía; Francés, falso y cortés; Francés, mala res* (los tres en Martínez Kleiser, 1953) o, incluso, *Cuando el francés duerme, el diablo le mece* (Gottschalk, 93).

Como se puede deducir de los ejemplos de Baldinger, la lengua antigua desempeña un papel importante. Más adelante volveré a ocuparme del problema que consiste en saber si tales ejemplos provenientes de la lengua antigua, aunque puedan ser aferrados por la lexicografía, en la actualidad no son operativos o, si lo son, tan sólo a nivel potencial. Antes quiero reproducir algunas de las reglas que Baldinger sienta de pasada al comentar su material, ya que me parecen ilustrativas y transcendentes. Como previa conclusión general Baldinger observa que son sólo los pueblos que han logrado cierta fama internacional (sea ésta debida a su importancia histórica, sea por la emigración o por los mercenarios) los que han dado lugar a «comentarios». Fundamental es también el que, al parecer, no todos los juicios y valoraciones relacionados con otros pueblos se cristalizan en giros o en comparaciones idiomáticas (163). Ya hemos aludido a la tesis de que las valoraciones transmitidas en giros idiomáticos son generalmente peyorativas. Por lo que al francés se refiere, Baldinger halla solamente escasas excepciones a esta regla, del tipo *Fin et malin comme un bermudien* (170), o, en antiguo provenzal, *persan:* «home de qualité, de haut rang» (173). Sabido es además que la lengua, por lo que a sus juicios globales se refiere, no concede importancia alguna a la necesidad de incurrir en diferenciaciones. A eso hay que añadir que, con frecuencia, tanto los nombres de pueblos como los de nacionalidades sirven para designar enfermedades (164, nota 19). Además, no es ines-

perado el constatar que las guerras, en general, traen consigo la inversión de anteriores valoraciones —o que, al menos, la connotación negativa se refleja en un juicio idiomatizado negativo, juicio éste que antes era considerado neutral. De esta forma, por ejemplo, fr. *bedouin* tiene una connotación peyorativa sólo a partir de las guerras de Argelia (1863).

El hecho que quienes abrazan una religión o ideología diferentes a las declaradas o retenidas como «oficiales» hayan sido denotados desde siempre con valoraciones discriminatorias, no necesita, evidentemente, comprobante alguno. Menos frecuentes son los procesos de atenuación tales como el del francés *bougre*. Este término para designar a los búlgaros tenía en la Edad Media un significado más o menos equivalente a «hereje»; más tarde significó también «sodomita», y en el francés moderno ha llegado a connotar una forma de insulto débil y común, registrado en el Petit Robert con el significado de «drôle», «gaillard», «individu». Otras de las constataciones generales de Baldinger son, hasta cierto punto, de índole endolingüística: en la jerga se produce generalmente una inversión de la valoración, considerada ésta desde el punto de vista de la lengua común propiamente dicha. Existen además expresiones procedentes de juegos de palabras o de usos paronímicos desprovistos de una base real (por ejemplo, *faire un voyage en Suède,* cuyo significado es «sudar», sin duda alguna por analogía fónica con «suer» (164); el adjetivo gentilicio que a veces se convierte en apelativo, por ejemplo, la palabra *esclave* (173); con frecuencia se designa con un adjetivo gentilicio el uso de un lenguaje difícil de entender: *chinoiser* en francés, o *parler français comme une vache* (un basque) *espagnole;* la expresión española *hablar en griego.*

Hasta aquí las conclusiones genéricas de Kurt Baldinger. La más transcendental parece ser la que señala que el carácter de los pueblos se refleja en las lenguas foráneas de modo deformado, la que indica que la historia de las deterioradas relaciones entre amplios grupos sociales quedó profunda e indecorosamente grabada en la memoria colectiva de una determinada lengua. Por ello creo que sería oportuno, desde el punto de vista de la comprensión de los pueblos, condenarlas al justo olvido en que han caído las viejas expresiones que atestiguan prejuicios.

Por otro lado es hasta cierto punto necesario rastrear este tipo de expresiones que conciernen a un determinado pueblo para así descubrir si contienen aún valoración alguna y, sobre todo, para detectar —y denunciar— lo que todavía hoy tiene de efectivo. Me parece que investigar este trueque lingüístico, este intercambio entre el ámbito cultural alemán e hispánico, no sólo posee un sentido arqueológico; por

ello me he propuesto aportar algo a la exploración de este fenómeno, sin que mi finalidad sea abrir viejas heridas, sino, al contrario, la esperanza de delatar prejuicios. «Cuán triste época la nuestra: más fácil es escindir un átomo que destruir un prejuicio» parece ser que exclamó Einstein poco antes de su muerte (Schoeps, 198). A los lingüistas y letrados nos conviene recordar que la tradición idiomática no sólo es un válido patrimonio histórico, sino que también puede ser transmisora de prejuicios, custodiadora de aversiones poco conscientes, peligros ambos que merecen ser advertidos.

Persiguiendo esta finalidad he examinado las obras de consulta lexicográficas [3], rastreando las fijaciones idiomáticas que abierta o subrepticiamente conservan valoraciones relacionadas con el mundo y las gen-

---

[3] Para este análisis he consultado las siguientes obras lexicográficas:

ACADEMIA: Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua española*, Madrid, 1970.

BEINHAUER, WERNER: *Stilistisch-phraseologisches Wörterbuch*, spanisch-deutsch, München: Max Hueber, 1978.

Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bände, ^{17}1973, Bd. 17.

BÜCHMANN, GEORG: *Geflügelte Worte*, der Zitatenschatz des deutschen Volkes, München/Zürich: Droemer/Knaur, 1959.

CASARES, JULIO: *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1942.

DORNSEIFF, FRANZ: *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*, Berlín: W. d. Gruyter, ^{5}1959.

Duden, Fremdwörter: Duden Fremdwörterbuch, Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, ^{2}1971.

Duden-Lexikon: Das grosse Duden-Lexikon, Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, ^{3}1969, Bd. 7.

Duden, Stil: Duden Stilwörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, ^{6}1970.

Duden, TB: Duden: Wie sagt man noch? Sinn- und sachverwandte Wörter und Wendungen, von Wolfgang Müller, Duden-Taschenbücher, Bd. 2, Mannheim/Zürich/Wien: Bibliographisches Institut, 1968.

DOBEL: *Lexikon der Goethezitate*, hg. v. Richard Dobel, Zürich/Stuttgart: Artemis, 1968.

GOTTSCHALK, W.: *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*, 3 Bde, Heidelberg, 1935/8.

GRIMM: Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörtebuch*, Leipzig, 1905, Bd. X.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlín/Leipzig, 1929/30, Bd. II, 7.

Herders Sprachbuch, Freiburg/Basel/Wien: Herder, ^{7}1971.

IRRIBARREN, JOSÉ MARÍA: *El porqué de los dichos*, Madrid: Aguilar, ^{2}1956.

KANY, CHARLES E.: *Semántica hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1962; original inglés en University of California Press, 1960.

KLAPPENBACH: R. Klappenbach und W. Steinitz, *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Berlín: Akademie-Verlag, 1974.

KRÜGER: *Das Grosse Krüger Zitaten Buch*, 15000 Zitate von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. J. H. Kirchberger, Frankfurt a.M.: Wolfgang Krüger Verlag, 1977.

KÜPPER, HEINZ: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, Bd. I, Hamburg: Claassen, ^{4}1965.

LIPPERHEIDE, FRANZ FREIHERR VON: *Spruchwörterbuch*, Berlín: Justus Dörner, ^{3}1934.

MARTÍNEZ KLEISER, L.: *Refranero general ideológico español*, Madrid, 1953.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bden, Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, ^{9}1978, Bd. 22.

MOLINER, MARÍA: *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos, 1966 (^{2}1977).

PELTZER, *Wort:* Karl Peltzer, *Das treffende Wort*. Wörterbuch sinnverwandter Ausdrücke, Thun/München: Ott, ^{3}1955.

PELTZER, *Zitat:* Karl Peltzer, *Das treffende Zitat*, Thun/München: Ott, 1957.

RÖHRICH, LUTZ: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1975, Bd. II.

SCHOEPS, HANS JOACHIM: *Ungeflügelte Worte*, Was nicht im Büchmann stehen kann, Wiesbaden: Fourier und Fertig, o. J. (1971).

Schweizerisches Idiotikon, Wörtebuch der schweizerdeutschen Sprache, Bd. 10, Frauenfeld, 1939.

SLABY-GROSSMANN: *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*, Bd. 1 u. 2, Wiesbaden: Brandstetter, ^{3}1973.

Sprach-Brockhaus: Deutsches Bildwörterbuch für jedermann, Wiesbaden: Brockhaus, ^{7}1962.

TRÜBNER: *Trübners Deutsches Wörtebuch*, 6. Bd. Berlín: De Gruyter, 1955.

ULLRICH, KARL-HEINZ: *Das Goldene Buch der Zitate*, Berlín: F. W. Peters, 1968.

WANDER, K. F. W.: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*. Ein Hausschatz für das deutsche Volk, Leipzig 1867, unveränderter Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.

tes hispanos, bien sea de épocas anteriores o de la actual. Iré ordenando estas fijaciones lingüísticas según los diversos tipos en que se vayan manifestando y según las fuentes de las que procedan, respetando en éstas su cronología. Por el momento me limitaré a seguir los rastros que en obras lexicográficas alemanas dejan las palabras 'Spanien', 'Spanier' y 'spanisch'.

Los tradicionales diccionarios de *citas,* de *refranes* y de *modismos* ofrecen bastantes características comunes. En casi todos topamos con el alegre y romántico verso de Emanuel Geibel: «Fern im Süd das schöne Spanien» (Allá, en el lejano Sur, la hermosa España), verso éste del año 1834 (Lipperheide, Büchmann, Ullrich, Zoozmann). Del imprescindible *Fausto* goethiano (1808) se citan dos veces palabras de Mefistófeles: «Wir kommen erst aus Spanien zurück, dem schönen Land des Weins und der Gesänge (Acabamos de regresar de España, del hermoso país del vino y de los cantares) (Dobel, Krüger); «Mein treuer Freund, ich rat Euch drum / Zuerst Kollegium Logicum, / da wird der Geist Euch wohl dressiert / In spanische Stiefeln eingeschnürt...» (Mi querido amigo, por eso le aconsejo / en primer lugar Collegium Logicum, / Allí el espíritu se le adiestra, / Y se le cierran en botas de tortura...) (Röhrich). ¿No es curiosa, en una misma obra, la presencia, la evocación de delicias meridionales y de un instrumento de tortura? En efecto, las *spanische Stiefel,* las botas españolas, eran en la Edad Media un cruel artefacto destinado a arrancar confesiones, que apretaba fuertemente las pantorrillas y las rodillas (Grimm, Röhrich). En cambio, cuando Goethe pone en boca de Egmont (1787) la frase que éste dice a Klärchen: «Ich versprach Dir, einmal *spanisch zu kommen*» (Te prometí llegar algún día a la española), el poeta aludía evidentemente a la manera de vestir (Büchmann, Dobel). Lo curioso es que en esta expresión *(spanisch kommen)* tuvo más tarde lugar, como veremos, un cambio de significado en sentido peyorativo: leemos, en efecto, en la ya mencionada obra de Büchmann, que «se emplea la palabra en sentido irónico como amenaza». Ambiguas son también las observaciones de Domingo en el *Don Carlos* (1787), de Schiller: «Die span'schen Königinnen haben Müh' / zu sündigen» (Las reinas españolas tienen dificultades / en pecar) (Zoozmann); en la misma obra postula el rey en el acto tercero: «Stolz will ich den Spanier» (Orgulloso quiero yo al español) (Krüger, Ullrich, Büchmann, Zoozmann). Lo que en el contexto de esta cita poseía sin duda valor positivo, ha ido transformándose en la locución *Stolz wie ein Spanier*

WEHRLE-EGGERS: *Deutscher Wortschatz* I, Ein Wegweiser zum treffenden Ausdruck, Frankfurt a.M./Hamburg: Fischer Bücherei, 1968.
ZOOZMANN, RICHARD: *Zitaten- und Sentenzenschatz der Weltliteratur,* Leipzig: Hesse und Becker, o. J. (1911).

(orgulloso como un español), en una comparación más que contiene ya cierta crítica. Citas de obras recientes son más bien escasas en este tipo de diccionarios. Encontramos, sin embargo, una de Max Frisch: «Warum hat es die Wahrheit in Spanien so schwer?» (¿Por qué la verdad tropieza en España con tantas dificultades?) (en *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie,* 1953; Krüger).

Dentro del importante sector que las citas representan, abundan desde la Antigüedad las comparaciones de pueblos. Quien intenta disimular lo tonto de tales comparaciones valorativas, suele por lo general apelar nada menos que a Kant, quien, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*[4], ha afirmado lo siguiente: «El sentimiento del honor es vanidad en los franceses, *soberbia* en los *españoles,* orgullo en los ingleses, altanería en los alemanes y engreimiento en los holandeses. A primera vista estas expresiones parecen poseer el mismo significado, pero designan, dada la riqueza de nuestro idioma alemán, diferencias bien delimitadas». No siempre ocupan los españoles un puesto tan honorable en una serie de juicios peyorativos (Peltzer, *Zitat,* 'Ehren' 53). Hay también gradaciones más exactas, como ilustra el ejemplo siguiente: «Los españoles parecen cuerdos y son locos; los franceses parecen locos y lo son; los italianos parecen cuerdos y lo son; los alemanes parecen locos y son cuerdos» (Peltzer, *Zitat,* 'Spanier' 1). Precisamente en este ejemplo se puede constatar cuán importante es saber quién pronuncia esta declaración, ya que Peltzer la despacha por «proverbio español».

Para citas de este tipo, incluso con toda su ambigüedad y todas sus contradicciones, el *Deutsche Sprichwörterlexikon,* editado por Wander en 1867, es una fuente fecundísima. Los ejemplos están tomados de diferentes épocas y, sobre todo, de épocas remotas, de la literatura de viajes del siglo XIX, con frecuencia del *Deutsche Romanzeitung* o, en muchos casos, del latín de los pliegos sueltos de los humanistas. Por desgracia, tanto los 16 pasajes documentados bajo la voz *'Spanien'* como los 60 bajo *'Spanier'* y los cuatro bajo *'spanisch'* no aparecen rigurosamente ordenados. Aunque el editor, Wander, añada a veces útiles comentarios, la interpretación de algunos refranes parece a veces dudosa. ¿Qué significa, por ejemplo, «España es la boca de Europa» (9)? ¿Se trata aquí de besar, de comer o de hablar? De todos modos, este dicho parece poseer connotaciones negativas, lo que queda comprobado por las investigaciones que hizo D. Briesemeister acerca de los llamados *corpus politicum* de la guerra de treinta años, donde en caricaturas a

[4] DIETRICH BRIESEMEISTER: «'allerhand iniurien schmehkarten pasquill vnd andere schandlose ehrenrürige Schriften vnd Model'. Die antispanischen Flugschriften in Deutschland zwischen 1580 und 1635», en *Wolfenbütteler Beiträge,* 4 (Frankfurt/M.: V. Klostermann, 1979) (1980), pp. 1-44.

menudo aparecen los españoles como glotones y comilones. Pero ¿qué opinar sobre la frase «Cuando arde en España, arde por cuatro días» (14)? ¿Se alude a la sequía, a las pasiones, a la Inquisición o a las crueles guerras? Puesto que carecemos de la indicación de las fuentes, es difícil avanzar una hipótesis. Sin embargo, me parece poder percibir cierta negatividad en el trasfondo de este ejemplo. Sin duda bastante cínica es la siguiente cita, relacionada con la baja densidad de población en España: «Si España tuviese tanta gente como Francia y Francia tantos caballos como España, ambas quedarían arregladas» (13) (la referencia positiva a los caballos españoles parece remontarse a *laus hispaniae* de la antigüedad).

Los *refranes que comparan a los pueblos* entre sí se llevan la parte del león: 48 de un total de 80. Entre ellos aparecen dichos históricos: «En España mando sobre siervos, en Alemania sobre reyes», parece que dijo Carlos V (5); o presuntos chistes del tipo: «El español se parece (en cuanto a su *aspecto físico)* al diablo, el italiano es un hombre, el francés es como una mujer, el británico como un ángel y el alemán como una columna» (Spanier 1), ejemplo éste cuyo origen parece ser fácilmente deductible; para que haya cierto cambio (esta vez positivo), voy a añadir el siguiente ejemplo: «El español es (en su *vestimenta)* modesto, el italiano tétrico, el francés antojadizo, el británico orgulloso, el alemán imitador» (5); o incluso este otro ejemplo (esta vez más bien a nivel de taberna): «El *escamoteo* de los españoles, los amoríos de los italianos y la borrachera de los alemanes no conocen leyes» (29); pero he aquí otro más que sorprende por su injusticia: «El español *escribe* poco, el alemán escribe mucho, el italiano escribe muy bien, el inglés escribe con maestría y el francés aún mejor» (33). Aquí podemos consolarnos, tras semejante disparate, con la proverbial *nobleza del idioma español:* «El español habla con Dios, el italiano con las mujeres, el alemán con los caballos, el inglés con los pájaros, el francés con sus amigos» (35), citación ésta que, en forma parecida, también le ha sido atribuida a Carlos V. En cuanto a la estereotipada altanería de los españoles, se añade a la citación 56 el siguiente comentario: «El desmesurado orgullo de los españoles se refleja también en el proverbio siguiente: "Tanto con Adán en el paraíso como con Moisés en el Sinaí, Dios no habló sino en español"». Y aunque excepcionalmente le concede por una vez *alabanza al español* (como en el ejemplo: «un español vale por cuatro alemanes, por tres franceses y por dos italianos» (51), Wander se apresura a añadir el siguiente comentario: «De esta forma vergonzosa se alaban a sí mismos los españoles». El tenor hispanófobo de estas citas es, pues, evidente. Al efectuar un recuento con las debidas precauciones, resulta que de un total de 80 expresiones, 51 son seguramente

discriminatorias, cuatro más bien dudosas y tan sólo 25 pueden ser consideradas como connotaciones positivas.

¿Cuál es la situación en cuanto a los *diccionarios* de la lengua alemana? El de Grimm, obra impar de consulta obligada desde el romanticismo hasta hoy, registra las voces *Spanien* y *Spanienfahrer,* ilustrándolas con descripciones y ejemplos neutros. En cuanto a *Spanier* se añaden los sinónimos *Spanjol, Spanjolen* y *Spanieler.* Constatamos además en seguida la evidente hispanofilia del romanticismo alemán —los hermanos Grimm fueron pioneros europeos del romance español—. Refiriéndose al término *Spanier,* el *Deutsches Wörterbuch* observa: «... esta voz alude con frecuencia, no sin *elogio implícito,* a productos del país: a una noble cabalgadura...; a un vino capaz de resucitar a un muerto...; en Baviera a un excelente tabaco rapé... y, en bromas, a la vieja expresión con el significado de *tunda soberana*» (columna 1883).

Con la voz *spanisch* penetramos en el bastante más diversificado campo de los atributos y de los complementos adverbiales. Grimm ordena en su diccionario el material de forma tal que permita «constatar cierta evolución semántica». En el apartado 1), reservado a los «productos naturales importados de España», registra voces del tipo *pimienta española* (Caspicum), *tabaco, vino, lila, trébol, arveja, campanilla española* (campanula hispanica), *higo, corcho* y otras plantas y productos de importación. En cambio, en un texto de Hebbel (1832), Grimm encuentra el ejemplo *spanische Nudeln* (tallarines españoles), «expresión humorística —opina Grimm— para denotar una buena paliza». Inmediatamente después se registra *spanisch Rohr* (caña española), que en España se llama caña de Bengala o de India, y no es sino el flexible y temido junquillo destinado a apalear en las escuelas a quien se lo mereciese. Por otra parte se menciona la famosa *spanische Fliege,* designada también, aunque con menor frecuencia, *spanische Mucken,* refiriéndose al insecto llamado en latín *Lytta vesicatoria,* es decir, la cantárida o mosca de España, de la cual se extraían vejigatorios, según Grimm, para quien las populares cualidades de afrodisíaco o filtro amatorio eran desconocidas, aunque en este caso le habrían conferido al epíteto *spanisch* un significado más agradable que la caña «pedagógica». Grimm hace luego referencia a la *cera española,* que corresponde al lacre. Con la voz siguiente, *sp. Brod* (pan español), se refiere a un refinado pan, condimentado con especies exóticas. Recordemos de paso que en el siglo XIX los zuriqueses acomodados iban los domingos, sin que la distancia de una docena de kilómetros les intimidase, hasta la villa de Baden para comprar allí los llamados *Spanisch Bröötli,* los «panecillos españoles»; sea dicho también de paso que, debido a este frecuente y común viaje, al primer ferrocarril suizo (1847) —que circulaba precisa-

mente entre Zurich y Baden— se le dio el apodo de *Spanisch-Bröötli-Bahn*, o sea, «tren de los panecillos españoles».

En el segundo párrafo, Grimm registra los «objetos de uso diario y las costumbres de moda» provenientes de España: *spanische Wand* (el biombo), *sp. Klinge* (una fina espada de esgrima), *sp. Perücke* (una peluca módica). La *cruz española* es para Grimm una metáfora humorística del cuádruple beso en «la boca, la frente y las dos mejillas». En cambio, en el Diccionario de la Superstición Alemana *(Handwörterbuch)* también se registra la expresión *cruz española* con el significado de cruz de Caravaca, tradicional y folklórico amuleto contra rayos, tormentos y fantasmas, muy popular en los siglos XVI y XVII, más tarde condenado por la Iglesia (en 1678). Se trataba de una cruz doble, metálica, cuyo origen se remonta a la leyenda de un rey moro que en la ciudad de Caravaca había ordenado a un sacerdote que dijera misa para los cristianos allí presos, pero sin exposición de cruz alguna. Cuando por milagro este santo emblema bajó del cielo, el rey musulmán se convirtió al cristianismo.

En tercer lugar anota Grimm todo lo *español* que los ejércitos españoles fueron dejando, a lo largo de sus campañas guerreras, con triste memoria en las lenguas de los nativos: *jinete español*, artefacto de defensa, cuyo sinónimo *jinete de frisa* indica bastante claramente la procedencia; *pez español*, especie de teas incendiarias; el *trago español*, que disputaba el puesto al más frecuente «trago sueco»; la *cabalgata española*, que en germanía significa «tunda soberana». Todo ello, pues, reflejo idiomático de un triste trance histórico en Europa.

El párrafo cuarto también va bien repleto de expresiones cargadas de connotaciones crueles, reminiscencias procedentes del tentativo de introducir la *Inquisición española* en Alemania: hallamos las ya aludidas *botas españolas;* asimismo encontramos el *caballete español*, en el cual se atornillaban en forma de cruz los dedos pulgares y los dedos gordos de los pies; el *abrigo español* y la *capa española*, ambos instrumentos de tortura.

En el quinto y último párrafo recoge Grimm bajo la palabra español los ejemplos que pertenecen al campo semántico '*peregrinus, rarus, mirus*'. Observa Grimm en agudo comentario que la evolución de este significado es bien clara: partiendo de locuciones del tipo *poner cara española* (usada al principio para referirse a un hombre orgulloso, pero adquiriendo después el significado de altanero), el campo semántico se fue extendiendo hasta pasar a significar «extranjero», «desconocido», «raro», «extraño», por lo que la cita de Egmont arriba mencionada «Te prometí llegar algún día a la española» implica un fino segundo significado de extrañeza, de peligro, etc. El frecuente uso de la palabra

en los proverbios y en las locuciones ha ido desplazando el significado de 'extranjero', 'desconocido' en favor del de 'extraño'. Aquí podemos comprobar una vez más que los significados neutrales pueden ir acercándose cada vez más, de acuerdo con los prejuicios existentes, a resultados con connotaciones negativas. Como significados marginales registra Grimm con menos frecuencia aquellos relacionados con la «censura fuerte», con la «reprimenda» (en el sentido del latín *'superbus')*; por ejemplo en el caso de «porque el acaloramiento del padre era tal que no sé si debo decir francés o español» (1887 abajo). Generalmente aparece *español* en el sentido de 'extraño, chocante, incomprensible': *das ist mir spanisch, es kommt mir spanisch vor* (esto me parece extraño, me es incomprensible). Grimm cita una interpretación de A. W. Schlegel, en una de las observaciones de este último en el Almanaque de las musas de Gotinga: «fremd wie Böhmen und Spanien sahe das Mädchen mich an» (la moza me miró extrañada, como si de Bohemia o de España se tratase); al parecer dio lugar a esta expresión la férrea disciplina guerrera que quiso en Alemania introducir el Duque de Alba. Grimm también anota el pasaje «en lugar del más corriente *pueblo de Bohemia* se dice a veces *pueblo español* para designar cosas que no se comprenden», recurriendo para ello a una cita del Werther goethiano (19, 95). El último ejemplo se refiere al *castillo español*, expresión usada para designar algo de especial magnificencia, expresión a la que más tarde se ha ido recurriendo para designar los castillos en el aire que a veces construye el ser humano. En una curiosa cita de Jean Paul se une este último significado con otro al que hemos aludido más arriba: «El amor sensual es, al contrario de la opinión general, mucho más fantástico y construye más castillos en el aire *(spanische Schlösser)* —con frecuencia transportados por la mosca española— que el amor espiritual» (columna 1888).

La aportación lexicográfica de Grimm es también en este caso impresionante y, para nuestros fines, de un valor incalculable. El hecho que Grimm registre menos sobre los productos naturales españoles y sobre otros productos de importación que las enciclopedias posteriores es, claro está, evidente. Pero sus ejemplos muestran claramente que, incluso cuando se trata de supuestas descripciones neutrales, los substantivos determinados mediante el concepto 'español' pueden adquirir una ocasional negatividad condicionada por la historia. Sin embargo, antes de investigar los ejemplos que aportan las nuevas enciclopedias, quiero consultar dos diccionarios más en los que también se registra el uso lexical de épocas anteriores.

Comencemos con el *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Diccionario de la Superstición Alemana). En el registro hallamos bajo

la voz *español* (VII, 1006) una referencia a la palabra *tesoro,* donde se nos demuestra que los españoles (¡como los soldados, los turcos, los armenios y los magos!) tenían fama de buscadores de tesoros. Muy detalladas son en este *Handwörterbuch* las indicaciones sobre la *mosca española:* en I, 530 se cita a estos insectos (cantáridas) como afrodisíacos. En IV, 963 y sigs. se diserta detalladamente sobre la virtud curativa de los *Lytta vesicatoria,* conocidos ya en la Antigüedad como diuréticos y abortivos, así como para la curación de la lepra, el cáncer, el herpetismo y la hidropesía. El médico francés Ambroise Paret (1517-1590) pone calurosamente de relieve las ventajas del uso de las cantáridas como afrodisíaco. En el siglo XVIII el mundo galante recurría a la «Pastille à la Richelieu» y al «Bonbon à la Marquise de Sade»; los «Diavolini di Napoli» y los «Tunispralinees» son principalmente bombones que contienen cantáridas; parece que hoy día se pueden aún comprar «mouches de Milan». Sorprendente es el hecho que en las denominaciones populares de las cantáridas falta el atributo *español,* mientras que, por el contrario, sí se encuentra en las recetas de los herbolarios.

Otro de los inventarios rico en expresiones antiguas y dialectales es el *Schweizerische Idiotikon* (vol. X, 1912). Las formas *Spaniol* y *Spangöler* para designar al 'español' parece que eran usadas sobre todos en ámbitos campesinos, sin que dichas formas tuviesen alguna connotación peyorativa. Significativa desde el punto de vista histórico es sin duda la forma *spanisiert* con el significado de 'amigo de España', forma ésta usada en el cantón de los Grisones. *Spanisch* (asimismo *spangisch)* aparece en múltiples combinaciones: la expresión *spanischer Weg* es explicada como «el camino a España», aunque con gran seguridad se trata del Camino de Santiago; el *jinete español;* los *españoles* (die *Spanischen)* se llamaba al grupo de los Grisones que simpatizaba con España durante la guerra de treinta años, conocido también con el nombre de la «fracción española». Un campo de influencia supuso también la moda de los vestidos: *Spanier-Hosen* (pantalones españoles), *Sp.-Chappe* (gorra esp.), *Sp.-Barettlin* (gorra esp.), *Sp.-Hüetli* (sombrero esp.), *Sp.-Gürtlen* (cinturón esp.). En el ámbito económico se introdujo la expresión *spanische Doublonen* (monedas de oro llamadas doblones españoles). Entre los utensilios hallamos como arriba *spanische Wand* (biombo); la *caña española* pasa a ser sorprendentemente «una especie de arma de fuego»; tampoco faltan en el *Idiotikon* suizo los instrumentos de tortura que aluden a una «proveniencia» hispana: *sp. Mantel* (abrigo español), *sp. Bock* (caballete esp.) y, como complemento a lo registrado por Grimm, el agua española para el lavado de pies *(spanisches Fuesswasser),* explicado de la siguiente forma: «mucho más doloroso aún que

los tormentos más brutales» (sp. 304). De entre los *productos naturales* aparecen registrados *Spanische Erd* (polvo de yeso); *sp. Wachs* (lacra). De entre las plantas encontramos: *sp. Binätsch* (espinaca esp.), *sp. Bluest* o *sp. Wicke* (Lathyrus), *sp. Rebe* (*vid.* silvestre, cuyos frutos no son comestibles), *spanischi Rösli* (Kerria japonica), *sp. Holder* (saúco español) para designar el lila o el filadelfo, *sp. Pfeffer* (capiscum), *sp. Zwetschgen* en lugar de *ungarische Zwetschgen* (ciruelas españolas en lugar de ciruelas húngaras), *sp. Wiechslen* (guinda agria). *Spanischi Nüssli,* usado aún hoy para designar los cacahuetes. En cuanto a animales nos sale al paso *spanischi Hüenli,* identificable aún hoy en los diccionarios enciclopédicos como *spanisch Huhn* (gallina de pluma negra con la cabeza blanca), así llamada probablemente en sentido metafórico y no con intención de indicar la proveniencia de dichas gallinas; *spanisch Katz* (civeta, gato de algalia) designa la piel de este animal. Viene a continuación el famoso 'mosquito español' *(spanisch Mugge),* definido en primer lugar como «insecto verde» para pasar después con la expresión *Spanisch-muggen-Pflaster* al campo de la medicina, en la que el aludido «emplasto de insectos españoles» era considerado un remedio contra el dolor de muelas; también era, claro está, considerado como afrodisíaco («welsches Süpplein» - sopicaldo francés), aunque también era usado como cebo de palomas («para que las palomas no abandonen fácilmente el palomar»); interesante es también la expresión «adjudicar a alguien mosquitos españoles», cuyo significado es «convencer a alguien con medios prohibidos» (= soborno). En contexto parecido *spanische Muggen* también significa «manipulación política» (aparece ya en 1627), así como, en el campo de la cosmética, lunar que se pintan los actores; hay además varios tipos de pastas y de guisos. Ya hemos aludido al panecillo español. También hallamos *sp. Würst* (salchichón), *sp. Suppen* (un tipo de sopa), *sp. Nieren* (criadillas), expresión chistosa que en la jerga de los carniceros se usa para definir «un plato de testículos de buey, cortados en pequeños trozos»; aparecen después las expresiones que tienen por lo general una connotación ideológica: spanisch significa también aquí «extraño», «raro», «incomprensible»; *spanische Schlösser* tiene también el significado de «castillos en el aire», expresión ésta que probablemente proviene de la francesa *châteaux en Espagne* (U. Brägger, 1789). La expresión *einem spanisch vorkommen* ha sido rastreada por primera vez en 1686. Topamos también con las expresiones: *etwas verstehen können wie eine Kuh Spanisch* (comprender algo como una vaca español); *der Schreiner Chäppi versteht von seinem Handwerk auch nicht mehr als eine Kuh vom Spanischen* (el carpintero Chäppi sabe de su oficio como una vaca de español) (191), expresión ésta relacionada posiblemente con la francesa *parler français comme une vache espagnole.*

Está también registrada la expresión *etwas anschauen wie ein spanisches Scheunentor* (mirar algo como si de un granero español se tratase), con el significado de «gran asombro». Finalmente hay que añadir que también existió un juego llamado *Spanischlaufen,* en el cual se ataban juntos un pie de cada jugador, quienes tenían que correr un trozo en esa posición (1911). Una voz relacionada con la guerra de los treinta años es *spanolisiert:* «Als ... wegen der spanolisierten, untrewen Landkinderen allerhand Unruowen erwachsen wollten» [Cuando ... por culpa de los españolizados (= los que estaban en favor de los españoles), paisanes infieles, iban a surgir diversos tumultos] (X, 307).

Puesto que nos hemos adentrado en el ámbito histórico, creo oportuno investigar la relación existente entre las expresiones con connotaciones negativas que a España se refieren y los acontecimientos históricos. El creciente poder en Europa de Carlos V y de Felipe II, las guerras y las contiendas que consigo trajeron tanto la reforma protestante como la contrarreforma —sobre todo la guerra de los treinta años— ocasionaron en Suiza los llamados «disturbios grisoneses». Al ser obligados los valtelineses (valle italiano de la provincia de Sondrio colindante con los Grisones) por la dominación grisona a abrazar el protestantismo se rebelaron el 19 de julio de 1920, pasando por las armas a más de medio millar de protestantes. Como respuesta a esta matanza (conocida en la historia por la «matanza de Valtelina»), los Grisones pidieron ayuda a los cantones reformados, quienes mandaron una expedición represiva contra los valtelineses, siendo ésta obligada por la artillería española a retirarse al llegar a Tirano. Como en los Grisones las luchas entre protestantes y católicos no parecían querer terminar, los españoles intervinieron en 1621 en la Valtelina, que fue arrebatada para siempre a la Confederación helvética. Es partiendo de este percance bélico que han ido apareciendo las numerosas expresiones con connotación negativa registradas en el *Idiotikon.* La posición del resto de Europa, en particular de Italia, de Holanda y de Alemania, con relación a España se ha ido cristalizando en la llamada «Leyenda negra» [5].

Esta imagen adversa del español, provocada sobre todo por la política de expansión española, ya tuvo sus orígenes en la Italia de los siglos XIV y XV, principalmente con motivo de las rivalidades en Sicilia, Nápoles y Cerdeña. A ello se suma la envidia de los italianos ante los éxitos comerciales de los catalanes. Finalmente también desempeñaron su papel motivos racistas (sobre todo por la relación existente hacia los árabes), morales, culturales y religiosos, que cooperaron en la plasma-

[5] Cfr. SVERKER ARNOLDSSON: *La Leyenda Negra,* Estudios sobre sus orígenes. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, vol. LXVI, 3; JULIÁN JUDERÍAS: *La Leyenda Negra,* Madrid, 1914; HORST BAADER: «La conquista de América en la literatura española: mito e ilustración», en *Romanische Forschungen,* 90, 1 (1978), pp. 159-175.

ción de esta posición irracional de adversidad. La furia de la soldadesca española —que encontró su punto culminante en el desgraciadamente famoso Saqueo de Roma (1527)— contribuyó a extender la imagen del español déspota, cruel y pérfido que no dudaba en cometer cualquier acto de violencia. Esta animosidad fue a su vez alimentada por la dependencia nacional de los italianos, sometidos a la ocupación española y conscientes de su propia superioridad cultural. En Alemania esta imagen adversa del español fue fomentada por las guerras religiosas. Sin embargo, también los alemanes católicos consideraban a los españoles inhumanos y extraños. Al contrario de los italianos, alemanes comerciantes, expertos en minería, tipógrafos, banqueros y peregrinos a Santiago de Compostela solían viajar a España, encontrando allí, sin embargo —como se puede leer en relatos de viaje con cierta frecuencia—, falsedad, codicia y un desprecio general, de forma que, a pesar de la concordia religiosa, esta imagen adversa prevaleció. Parecida era la evolución en Holanda, donde la leyenda antiespañola supuso en los siglos XVII y XVIII una fuerza efectiva sin igual. La leyenda negra ha llegado a ser base de referencia para el origen de una imagen esterotipada acerca de los españoles, marcada por una general negatividad y una coherencia internacional que aún hoy es parcialmente efectiva.

Después de lo afirmado, un examen de las voces *Spanien, Spanier* y *spanisch* en los diccionarios enciclopédicos más recientes parece prometer resultados interesantes. En la última edición de la *Brockhaus Enzyklopädie* (1973) hallamos las siguientes voces: *Spanien; Spanier; Spagniol (Spagniolen* en cuanto a los judíos españoles); *Spanienkärpfling* (carpa española), voz ésta nueva con relación a la edición de 1934; *spanische Artischocke* (alcachofa española) —también ésta nueva respecto a la edición de 1934; *sp. Erde* (silicatos de aluminio); *sp. Flagge* y *sp. Fahne* (mariposa de vistosos colores); *sp. Fliege* (cantárida); *Sp. Hofreitschule* (escuela de equitación de Viena), voz nueva con relación a la edición de 1934; *sp. Kresse* (capuchina); *Sp. Mark* (la Marca hispánica), fundada por Carlomagno en 778 al sur de los Pirineos; *sp. Kragen* (cuello español), expresión metafórica, quizá chistosa, para designar la parafimosis, o sea, la incómoda deformación del prepucio; *sp. Reiter* —también *friesischer Reiter*— (caballo de frisa); *sp. roter Pfeffer* (pimiento rojo); *Spanischpfeffertinktur* (tintura de un rojo vivo); *sp. Schritt* (adiestramiento especial en la equitación); *sp. Moss* (bromeliácea); *sp. Rohr (Calamus,* caña de Bengala), también conocida con el nombre de *Peddigrohr,* la que probablemente ha cooperado a que la «caña de castigo» de antaño haya perdido su significado, aludiendo además explícitamente a su proveniencia asiática; de esta forma el atributo «spanisch» (que probablemente tiene sus raíces en la media-

ción comercial desempeñada por los españoles) ha sido neutralizado; *sp. Wand* (biombo); *sp. Wicke* (guisante); *sp. Rot* (pigmento rojo usado en la pintura proveniente de la hematites roja).

Son aún más significativas estas entradas si las cotejamos con las que además registraba la edición decimoquinta del *Brockhaus* (1934), donde hallamos *Spanischbitter* (amargo); *Spanischbraun* (moreno); *sp. Brigadestellung* (posición especial de la brigada); *sp. Krankheit* (gripe) —vemos, pues, que la epidemia del 1918, que hizo más víctimas que muchas pestes de la Edad Media, ya no es designada en la última edición con el gentilicio de antaño; *sp. Kreide* (yeso); *sp. Linse (Lathyrus sativus)* designa todavía la *sp. Wicke* (guisante) de la última edición; *sp. Klee* (pipirigallo); *sp. Lauch* (puerro); la expresión *sp. Reiter* se registraba además, en la edición de 1934, con el significado de artefacto utilizado en el amaestramiento de caballos; *sp. Tritt* (paso) tenía el significado de *sp. Schritt* (equitación); en 1934 seguían registradas las *sp. Stiefel* (botas españolas) como instrumento de tortura; *sp. Wind* (viento español) designaba el viento sur en la región francesa de los Pirineos; *sp. Seife* (jabón); *sp. Fieber (Encephalitis lethargica); sp. Rot* (alazor, cártamo), además del ya mencionado *Spanischbrot* (hematites roja) de la edición de 1973; *sp. Wachs* (lacre); *Spanischgelb* (oropimente); *Spanischopfenöl* (aceite de orégano); *Spanischschwarz* (azabachado, negro oscuro); *Spanischweiss* (tiza molida y pulida en agua). La reducción que podemos constatar de las voces registradas en un lapso de unos cuarenta años es significativa. Han desaparecido todas las huellas lingüísticas causadas por la leyenda negra, habiendo sido a su vez compensadas por la connotación positiva de la escuela de equitación vienesa, llamada escuela española. Constataciones análogas se pueden hacer en la última edición del *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (1978), de 25 volúmenes. Además de las voces rastreadas en la última edición del *Brockhaus* hallamos: *sp. Eröffnung* (apertura española en el juego de ajedrez); *sp. Galeere* (galera); *sp. Goldwurzel (Scolysmus hispanicus); sp. Makrele* (especie de atún); *sp. Hopfen (Origanum creticum); sp. Mantel* (capa), sin alusión alguna al instrumento de tortura registrado por Grimm; *sp. Mustang* (potro mesteño); *sp. Rippenmolch* (gallipato); *sp. Salat* (género de quenopodiáceas); *sp. Sandläufer* (género de lagartija); *sp. Schweinsfisch* (cerdo marino, pez del Caribe); *sp. Steinbock (Capra pyrenaica); sp. Merinoschaf* (oveja merina).

En vista de este proceso de neutralización podríamos confiarnos, de no ser que algunos diccionarios alemanes recientes, sobre todo los diccionarios estilísticos, no nos decepcionasen, al menos en parte. Este es el caso del *Deutsches Wörterbuch* de Trübner (1955). Como único ejemplo registrado bajo *spanisch* encontramos la voz popular suabia: «Der

ka französisch wie e Kuh spanisch» (habla francés como una vaca española), expresión análoga a la que ya comentamos a propósito del *Schweizerisches Idiotikon.* Se registra a continuación *sp. Wein* (vino español) como ejemplo de un atributo de origen, así como algunas expresiones del tipo *sp. Klee* (trébol), etc. Extrañamente se registra como antaño el *spanischer Tee,* recomendada poción sudorífica y purgante, recurriendo para ello a una cita de Peter Rosegger: «einen spanischen Tee, den er heiss verschlucken musste» (un té 'español' que tuvo que tomárselo muy caliente). Asimismo se vuelve a registrar la expresión *spanische Fliege,* con la variante incluso de la región meridional *spanische Mucke.* El *spanisches Brot* está ilustrado con una cita de Grimmelshausen y otra de Gottfried Keller. Por primera vez se alude aquí a la combinación *spanischen Besen* (escoba española), con el significado de «escoba hecha de ramojos o de virutas duras con la que se limpia la parte exterior del buque, sumergida en el agua» [1794, en F. Klude, *Seemannssprache* (La lengua de los marineros), 1911]; también se menciona la *spanische Wand* en el asiento del año 1691, así como, por primera vez, la expresión *spanischer Nebel* (especie de mollina, llovizna artificial). Asimismo aparece de nuevo la *spanische Krankheit* (la enfermedad española) para designar la gripe epidémica de 1918. Del tiempo de la grandeza española, en el que, según recuerda Trübner, España era la principal potencia europea, se registran las siguientes expresiones: *spanische Tracht* (traje español), anotando la indicación de Egmont; *spanischen Mantel* y *Spanier Mantel* (abrigo) para designar el mantón, o la capa, aludiendo al mismo tiempo al instrumento de tortura mencionado por Grimm, aunque en nuestro caso sea declarado como «castigo de honor» e ilustrado con una cita de Federico Guillermo I, Rey de Prusia. Las *spanische Stiefel* son descritas drásticamente, observando que ya en 1615 se encuentra mención explícita. Se registra finalmente la expresión *spanischen Reiter,* con fecha de su primera fuente (1691). A continuación sigue un párrafo sobre el *spanische Wesen* (el modo de ser español) que «debía aparecer extraño» en Alemania, puesto que la etiqueta y la grandeza españolas se manifestaban en forma de altivez. Entran como ejemplos *ein solch spanisch Gesicht machen* (poner cara española); *spanisch* con el significado en suabio de «agitado», «turbado», «seco» *(Du bist heut scho recht spanisch:* hoy estás muy español). Por lo demás —dice Trübner— *spanisch* aparece con el significado de «extraño», «incomprensible»: *das ist mir spanisch,* conservándose hasta el actual *das kommt mir spanisch vor.* Según Trübner, los *spanische Dörfer* (pueblos españoles es la traducción literal; el significado de la expresión es «incomprensible») han sido permutados por los «pueblos bohemios» o «de Bohemia». Todo sumado —y teniendo en

cuenta las restantes obras lexicográficas de la posguerra— se trata de un balance doloroso.

En el *Wort* (1955) de Peltzer, un diccionario que registra las expresiones con significados afines, en la voz *stolz* (orgulloso) ya no se remite a los españoles. Este es, sin embargo, el caso del *Duden Stil* (1956), que parece ser, desde nuestro punto de vista, bastante «conservador» *(Reiter, Rohr, Stiefel).*

Respetando la cronología de los años de publicación consulto la obra de Dornseiff (1959) y constato que en el campo semántico 4.50 «hoher Grad» (de alto grado) se halla la expresión *stolz wie ein Spanier* (orgulloso como un español). Llama la atención que de entre los numerosos ejemplos del tipo «negro como la pez» —que ocupan en total 18 renglones— nuestro ejemplo es el único que ha sido formado con un gentilicio. En el campo semántico 11.44 «stolz» (orgulloso), la expresión mencionada vuelve a registrarse.

En el *Sprach-Brockhaus* del año 1962, bajo «stolz» esta misma comparación estereotipada se encuentra en el primer lugar; bajo la voz *spanisch* hallamos como primer ejemplo la expresión *das kommt mir spanisch vor;* siguen a continuación las expresiones que entre tanto nos son familiares; *sp. Fliege, sp. Krankheit, sp. Pfeffer, sp. Reiter, sp. Rohr, sp. Schritt, sp. Stiefel* (con la indicación de «instrumento de tortura»), *sp. Wand, Spaniol* (con el significado de «tabaco rapé»), *Spaniole* (que designa a los descendientes de los judíos expulsados de España en 1492); como segundo significado de la voz *Spaniol* se registra aquí por primera vez la connotación usada jocosamente para designar al «español». El *Sprach-Brockhaus* se revela, pues, más «conservador» que la última edición del *Brockhaus Enzyklopädie.* No olvidemos, sin embargo, que el *Sprach-Brockhaus* es una obra de consulta lexicográfica y un medio para facilitar la lectura también de textos antiguos.

En el diccionario ideológico (como diría Casares) de Wehrle-Eggers (1968), que es una guía para hallar la expresión acertada, encontramos, ordenadas según conceptos de campos de clasificación, las expresiones *sp. Fliege* (clasificación conceptual: fuerza efectiva/ánima/medicina/veneno); *Stiefel* (medio de castigo); *Wand* (cobertura exterior/pieza intermedia/opacidad); *Pfeffer* (condimento); *Reiter* (defensa); *Rohr* (de nuevo medio de castigo).

En el gran *Duden-Lexikon,* volumen 7 (1969), se registra en primer lugar la voz *Spanier* con el significado de «vieja raza de gallina», tal como se encuentra en el *Schweizer-Lexikon* (1948) la voz *Spanierhuhn.* El resto son expresiones relacionadas con la naturaleza: *Artischocke* (alcachofa), *Fliege* (una vez con el significado de carraleja, otra con el significado de la ya aludida «*Lytta vesicatoria*»), *Klee, Gras* (yerba),

Smaragdeidechse (un tipo de lagartija), *Pferd* («iberisches Pferd»: caballo ibérico) y, en último lugar, *spanisches Rohr,* indicando el origen de la caña de Bengala, pero aludiendo también a la connotación relacionada con el castigo arriba mencionado.

El *Dudens Stilwörterbuch* (1970) menciona, en neto y bienvenido progreso si cotejamos esta edición con la [4]1956, tan sólo *sp. Wand* (biombo), *sp. Reiter* (caballo de frisia) y, como ejemplo de lenguaje familiar, la expresión *etwas kommt jemandem spanisch vor* (algo le resulta extraño a alguien).

El *Herders Sprachbuch* (1971) registra únicamente este modismo *das kommt mir spanisch vor* con el mismo significado de «extraño», «poco digno de crédito», «raro».

En el *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* (Diccionario de las expresiones proverbiales), obra de Röhrich publicada en 1973, se constata de nuevo una selección «conservadora», es decir, parcial: en la voz *Spanier* se remite a 'stolz» (orgulloso). Pero más osado todavía es en la expresión *das kommt mir spanisch vor,* cuyo origen trata de explicar con argumentos en parte no muy fundados: «Cuando a Carlos V (1519-56), español por descendencia y educación, le fue entregada la corona del imperio alemán, penetraron muchas costumbres, modas y creencias en Alemania, desconocidas hasta entonces a los alemanes. Sería probablemente entonces cuando la expresión significativamente surgió para articular un consciente sentimiento —por exiguo que fuera— de la propia idiosincrasia frente a las costumbres extranjeras impuestas. La expresión ha calado en la literatura y en los dialectos». Sorprendentemente se registra a continuación un giro que se halla ausente en las demás obras lexicográficas recientes: *da geht es spanisch zu, da sieht es spanisch aus,* ambos con el significado de «extraño», «incomprensible», «desordenado». Como en el caso de Grimm, también Röhrich indica expresiones análogas holandesas, coincidencia que indica la existencia evidente de motivos históricos. Es interesante el comentario de Röhrich: «Cuando los españoles juzgan extrañas peculiaridades de su propio pueblo, observan jocosamente: 'Cosas de España'»; o que les parece griego, si algo es extraño o inverosímil». Se alude, pues, en efecto, a la expresión española: «Es igual que si me hablases en griego»; o «Eso es griego para mí» (Moliner, I, 1423).

Se nos presenta aquí la ocasión de aludir de pasada al delicioso carrusel de las naciones, que resulta de la comparación lingüística: «filer à l'anglaise» se convierte en alemán «sich französisch empfehlen» (despedirse a la francesa); a la expresión «saoul comme un polonais» responden los polacos con «betrunken wie ein Deutscher» (borracho como un

alemán); lo que los suecos responden a la expresión «hacerse el sueco»[6] sobrepasa desgraciadamente los reducidos límites de mi erudición; interesante es, sin embargo, la expresión familiar brasileña «para inglês ver» (pura apariencia, ilusorio), expresión análoga en cuanto al significado a la alemana «postjemkin'sche Dörfer», que se refiere a los famosos «pueblos de Potemkin». Pero puesto que estas expresiones son frecuentemente consideradas curiosidades idiomáticas y se usan más bien con jocosidad, hoy día desaparece ampliamente la connotación ofensiva.

Pero volvamos a Röhrich, quien sorprendentemente registra *einem spanisch kommen* como «expresión amenazadora», aportando una vez más la cita de Egmont. Siguen a continuación dos expresiones francesas *vous parlez français comme une vache espagnole,* indicando como procedencia «un basque espagnol», aludiendo, como el *Petit Robert,* a los emigrados vascos; además *faire des châteaux en Espagne* (hacer castillos en el aire). Al final se registran los *sp. Dörfer,* las *sp. Stiefel* y *stolz wie ein Spanier.*

Por fin nos quedan por examinar los diccionarios que explícitamente se refieren a la lengua de la actualidad y al lenguaje coloquial. Ellos son un buen ejemplo de cómo un legado lingüístico —no exento, como hemos visto, de prejuicios— queda relegado poco a poco a la historia de la lengua. En Küpper (1965) hallamos bajo la voz *spanisch* la expresión *das ist mir spanisch* = «das ist mir unverständlich» (esto me es incomprensible); *das sind mir spanische Dörfer* = «das sind mir unverständliche Dinge» (ídem); por fin *das kommt mir spanisch vor* = = «das mutet mich seltsam an» (entre tanto ya conocemos el significado sin necesidad de traducirlo), expresión ésta en la que Küpper ve una relación con las comedias representadas en Viena hasta 1765 en lengua española, no comprendidas por los vieneses.

En Klappenbach se registran: *sp. Wein, sp. Pfeffer, sp. Reiter, sp. Wand;* asimismo, considerada como perteneciente al lenguaje familiar, la expresión *das kommt mit spanisch vor,* pero con el significado de «extraño», «sospechoso». También se anota, aunque considerado como «anticuado», *sp. Rohr.* Constatamos, pues, que la vieja herencia lingüística va desapareciendo casi por completo del lenguaje coloquial alemán. Pero las concepciones estereotipadas tienen, como su nombre dice, larga vida; la rutina y la falta de reflexión ante supuestas atribuciones típicas es perceptible —según pudimos observar— sobre todo en los

---

[6] Característico por lo que se refiere a la tendencia a eliminar las connotaciones de animadversión entre los pueblos —cada vez más evidente en las últimas décadas— es el cambio de significado que Iribarren registra en esta expresión, sobre todo con relación a Sbarbi, quien en su *Gran diccionario de refranes* apunta la hipocresía y el egoísmo como características de los suecos. Irribarren, por el contrario, cree que la expresión se debe a los marineros suecos, quienes, al no saber español, no comprendían lo que se les decía y se las daban por desentendidos.

diccionarios estilísticos recientes. En el *Stilistich-phraseologisches Wörterbuch, spanisch-deutsch* (diccionario estilístico-fraseológico, español-alemán), de Werner Beinhauer (1978), hallamos como epítetos corrientes correspondientes a *español* los siguientes: típico, castizo, auténtico, a carta cabal, individualista, rebelde, altivo, orgulloso, varonil, valiente. El hecho que se trate de connotaciones positivas, no impide que sean caracterizaciones estereotipadas.

Con estas observaciones abandono el campo de las fijaciones lingüísticas, aunque sería indicado e interesante en este momento examinar las expresiones españolas relacionadas con *alemán/austríaco/suizo*. Aunque por motivos de espacio tenga que renunciar a ello, puedo, sin embargo, observar que son mucho menos numerosos que lo que en un principio podría esperarse. El que el gentilicio *suizo/suiza* sea más frecuente que los otros dos, se debe probablemente a la presencia de los mercenarios suizos y a sus temidas alabardas (Academia, Casares, Moliner: *suizón, zuizón);* el que *suiza* (también *zuiza)* tenga el significado de «contienda, riña, alboroto entre dos bandos», prueba la retentiva del vocabulario con relación a pasados tiempos de guerra. El hoy tan corriente *bollo suizo* hace sin duda mejor justicia al nuevo juicio estereotipado del pacífico suizo.

Dentro de los límites de esta excursión aclaratoria halla espacio la por Baldinger llamada guerrilla de los préstamos: recordemos el conocido intercambio de extranjerismos en el caso del francés *hâbler,* «parler beaucoup, avec forfanterie», que proviene del verbo español *hablar;* asimismo pensemos en la palabra española *parlar,* préstamo francés que refleja el deseo de revancha por parte de los españoles. Por lo que se refiere a una eventual guerrilla de préstamos entre el alemán y el español, hasta ahora no he logrado hallar «munición» que pruebe su existencia. Sin embargo, creo que una estadística que recogiese los extranjerismos intercambiados entre ambas lenguas daría resultados reveladores. De entre las 42.000 palabras recogidas en la 2.ª edición del *Fremdwörter-Duden* (1966) hay seguramente un número considerable que provienen del español y del español de América: apelativos que abarcan de *Alkoven* (alcoba) a *Zarzuela;* nombres de animales y de plantas comprendidos entre *aguti* (animal parecido al cobaya o conejillo de Indias) y *zorilla (sic)* (garduña, marta africana). Finalmente, en este mismo contexto se infieren también los motes y los apodos que los pueblos se intercambian. Conocidos son los términos *marran, marrane,* para designar al «juif ou maure converti, renégat, en Espagne terme d'injure», conocidos en el siglo XVI como mote o denuesto del español en general; en el ámbito alemán me es conocido tan sólo el lexema *Spaniol,* que posiblemente tenía una connotación de descrédito (cfr. arriba Trübner

y Grimm); asimismo en el ámbito español sabemos sólo del adjetivo suizo («persona muy adicta, que secunda ciegamente las iniciativas de otro», Academia 5). Como es de esperar, resultados más ricos ofrece la búsqueda de los motes injuriosos o de los apodos con que se designaba a los españoles en las antiguas colonias. Kany los ha recopilado detalladamente [7].

El arte y la literatura parecen ser, sorprendentemente, un campo en el que los préstamos «nominales» de España no han dejado casi rastro, al menos por lo que a los títulos de las obras se refiere. El *Kindler Lexicon* apunta únicamente (en el apéndice) el informe autobiográfico de Arthur Koestler sobre la guerra española, *Ein spanisches Testament* (Un testamento español, 1938). Sorprendentemente no me ha sido posible localizar *Die spanische Fliege*, un sainete de Arnold y Bach. Sin embargo, estos ejemplos no dicen mucho en lo relativo al intercambio cultural entre ambas lenguas. Sobre este particular podemos recurrir al reciente libro de Gerhart Hoffmeister [8].

Con ello vamos a dar por terminada esta excursión. Creo poder darle un toque final algo más positivo aportando mi último descubrimiento en el *Neue Zürcher Zeitung* del 4/5 de noviembre de 1978. Se trata de un anuncio que hizo la cadena hostelera Mövenpick, que también negocia con vinos y licores. El anuncio llevaba por título «Spanisch geniessen, spanisch begiessen» (para gozar a la española, se necesita marca española). En el anuncio figuraba un venenciador de Jerez sacando pruebas para los clientes. Debajo de la fotografía se leía: «Wir garantieren Ihnen, dass es Ihnen so richtig spanisch vorkommen wird» (le garantizamos que esto le va a parecer verdaderamente español). ¿No se trata, pues, de una pequeña sensación? Esta obstinada y persistente expresión, registrada en los más recientes diccionarios de la lengua actual, aparece aquí en una variante que ilustra de modo manifiesto cómo la animosidad por tanto tiempo adherida a la lengua se ha trocado en el significado contrario. Aparece como un rayo de esperanza entre las tinieblas de tantas reminiscencias que, con razón o sin ella, se han establecido en la lengua. El trabajo de los hispanistas en el ámbito cultural alemán y, acaso más aún, el turismo hacia España y América latina han contribuido a marginar y a hacer desaparecer poco a poco los prejuicios lingüísticos. Además, parece lícito concluir con la afirmación que debido al cambio

---

[7] Cfr. KANY: *Semántica hispanoamericana*, op. cit., en el capítulo «Apodos de grupo y de raza», en especial en la pág. 34.

[8] GERHART HOFFMEISTER: *Spanien und Deutschland*. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen, Berlín: E. Schmidt, 1976.

político que surgió en España después de noviembre de 1975, una general simpatía hacia la Península Ibérica está borrando los últimos restos de hispanofobia [9].

GUSTAV SIEBENMANN

Hompellstrasse 12a
Ch-9008 St. Gallen
Universidad de San Gall
SUIZA

[9] El original alemán de este ensayo se publicó en el homenaje por los ochenta años de Heinrich Kuen, catedrático emérito de filología románica en la Universidad de Erlangen-Nürenberg (GERHARD ERNST y ARNULF STEFENELLI, eds.: *Sprache und Mensch in der Romania*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1979, págs. 152-168). Reelaborada aquí en versión española llevada a cabo por José Manuel López de Abiada, Zürich, a quien expreso mi encarecido agradecimiento por su esmerada labor.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

"LOS VIÑEDOS", DE JUAN GIL-ALBERT, ESPEJO DEL MUNDO

A pocas obras corresponde con tanta propiedad el calificativo de originales como a las obras líricas del poeta Juan Gil-Albert. Naturalmente, siempre que entendamos por original la obra en que alienta una llamada profunda del origen, y con mayor motivo, como ocurre en nuestro poeta, si además de llamada se puede hablar de plena y libre instalación en el origen. De tal modo es así que no comprenderá ni penetrará en su entraña quien no sepa tenerlo muy presente. Calcular la distancia que media entre intimidad y exterioridad, entre subjetividad y objetividad, o, si se prefiere, en términos que van a sernos familiares, entre tierra y mundo, deben constituir una clave elemental de acercamiento a la obra del poeta alcoyano.

Situado en el centro del universo, el poeta pretende dar razón de la impenetrabilidad de los enigmas y, como medida de todas las cosas que es, impondrá un canon, un orden, tanto al caos inferior como al superior. Todo aquello que se halla fuera del horizonte humano resultará enigmático para la visión del poeta, que en esa lucha constante por descifrar la claridad se verá envuelta en formulaciones tan sorprendentes como paradójicas; así, «caos armonioso» o «embriaguez de equilibrio», etc. Desde esa situación central, asistimos a la abertura de la tierra y a su posterior manifestación de mundo; extremos cuya línea de sutura —la línea lírica en el tema que nos va a ocupar— no se ha cortado para dar paso al hilo grueso de la moral, la sátira, la crítica social, si nos ceñimos a la época del exilio de nuestro autor.

La obra de Juan Gil-Albert, de resonancia tardía, como sabemos, aún ha venido a tiempo de centrar una orientación. Cuando un elemento nuevo se sitúa en la línea del horizonte que nos era habitual, cambia nuestro sentido de la perspectiva, tanto interior como exterior. Esta obra, todavía virginal en su descubrimiento, si se halla contra o a favor de, es precisamente por hallarse en; es decir, plenamente instalada y, por tanto, brillante como una lámina pulimentada frente a cuanto la rodea, reajusta nuestras referencias, claveteа los rumbos flojos, tensa la cuerda del horizonte. Constituye un reproche, aunque ra-

zonado no menos incisivo, a nuestra tradición, una fecunda interrogación plantada sobre el cuerpo fósil de una costumbre recibida con indiscriminada aquiescencia.

En la apertura de su mundo se ha puesto en marcha el acontecer de la verdad. Como el templo de que nos habla Heidegger, su estar en pie «da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos»; «su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire»; «en el destello de este esplendor brilla, es decir, se ilumina aquello que llamamos mundo». Porque la obra de Gil-Albert es la obra de un clásico, según se ha venido repitiendo, conviene preguntarle hoy desde sus raíces originarias, acercándonos al origen donde se inserta, la antigüedad helénica, que en él no consiste en ocupación arqueológica ni en complacencia esteticista, sino en vida profunda dentro de la morada donde todavía alientan los dioses. El mismo lo ha dicho: «Piénsese —afirma en el prólogo a *Poemas (El existir medita su corriente)*— que la Hélade no contiene, para mí, exotismo alguno; es, por el contrario, mi casa solariega, o sus fundamentos.»

Un razonamiento preliminar

Recuerdo mi primer enfrentamiento con la obra poética de Gil-Albert. El autor me había enviado su libro *Poemas (El existir)* en su edición facsímil de 1977. De sus libros anteriores yo solamente conocía el soberbio poema antológico «A una casa de campo», y muy poco más. Recuerdo que me detuve en el cuarto poema del libro, «Serenata a las Pléyades», que empieza de la siguiente manera:

Mis cabrillas que cada primavera
bajáis a pasturar, sin que con cintas
de nuestro amor podamos reteneros,
tales sois, cuán indómitas, saltando
por esos cerros, vivas y ligeras,
en nuestras vacaciones estivales.

Casi treinta años habían transcurrido desde la primera publicación de este poema hasta la segunda de 1977, y en el panorama de nuestra lírica peninsular seguía siendo una pieza extraña, tanto antes —supongo— como después, y la crítica volandera tuvo que recurrir a sus habituales tópicos al ocuparse del libro reaparecido. Nada había en esta poesía que halagara a los gustos imperantes; nada, por lo visto, que permitiera desescombrar la voz augural que nos estaba hablando en ella. Con esfuerzo vendrían más tarde calcos miméticos de la antigüedad a instalarse, con excesiva carga estética, en el cuerpo herido de la mo-

dernidad. Gil-Albert no pretendía rescatar nada; ni siquiera sentía nostalgia de un tiempo pasado hacía tantos siglos, como con frecuencia ocurría en Hölderlin. Simplemente: sin que le fuera necesario adoptar actitudes metapoéticas, tan al uso hoy, se había instalado en su «casa solariega» con naturalidad y originalidad desconocidas en nuestra lírica.

La creación —son palabras de N. Frye—, sea de Dios, del hombre o de la naturaleza, parece ser una actividad cuya única intención es abolir la intención, eliminar la dependencia final de, o la relación con otra cosa, destruir la sombra que se interpone entre ella misma y su concepción. Si esto es así, habría de intentarse para la poesía el rescate de su sentido inmanente, eliminando la sombra que se interpone en la visión acaecida sobre lo abierto libre del claro. Procediendo de esta manera, quizá llegáramos a penetrar en el cerco que la poesía de Juan Gil-Albert coloca ante nosotros, al menos la de la etapa del exilio, que acaba en *Poemas (El existir)*. Aboliendo toda intención, adentrándonos en el núcleo absorto de su contemplación maravillada.

He dicho «contemplación maravillada», y no sin objeto en este caso. Porque, con mayor razón que al filósofo, al poeta concierne maravillarse frente al mundo y rescatar la función prístina del maravillarse en que fundamentalmente consiste la actitud poética. El poeta no necesita transformar el objeto de otro modo que descubriéndolo ante nuestros ojos en su plena potencia. «Saber» es «haber visto», viene a decirnos el discurso de la diosa parmenídea. Si entendemos, pues, que entre el haber visto y el saber existe un largo camino recorrido, no será de extrañar —recordémoslo una vez más— que el socratismo fundara la filosofía como reacción abierta contra el sentido demasiado poético del pensamiento presocrático y contra la poesía y el arte en general (M. Gourinat). La decisión radical de Platón entre el filósofo y el poeta avergonzado de serlo impregnará de platonismo a toda la cultura occidental. Pero que a la filosofía no le haya sido tan fácil desprenderse del lastre poético lo demuestra una «sistemática voluntad de retorno a las fuentes». Al correr del tiempo se ha sentido la exigencia de deslindar lo que corresponde a la visión poética del presocratismo y al pensamiento filosófico que arranca de Sócrates. Nietzsche puede ser tenido como el iniciador de esta tendencia, considerando que el rumbo seguido por la filosofía a partir de Sócrates «no es sino su degeneración». Una formulación lúcida como pocas, según entiendo, se debe al pensamiento de Heidegger.

La lectura de *Poemas (El existir)* y de *Las Ilusiones* despertó en mí la intuición, confirmada más tarde con la posterior lectura del librito *A los presocráticos*, de que Juan Gil-Albert se había embebido

en la frecuentación de estos filósofos aurorales. En el prólogo a la última obra citada nos dice su autor:

> En medio del verano me han estallado, imprevistamente, estos siete poemas presocráticos. Presocráticos, es decir, antes del raciocinio y de la moral (...). Desde el primer contacto, en mi juventud, con el pensamiento estético, que esto es la filosofía, una ambición y un anhelo de dar forma coherente y seductora al pensar, los presocráticos me atrajeron muy especialmente.

El autor vierte acá y allá conceptos muy sutiles y agudos como suyos, que considero de gran trascendencia. Así, en lo que sigue:

> Lo que había en ellos, en su pensamiento, de «físico», me cautivaba. Así como las disquisiciones morales, en su mayoría, me distraen de lo que leo, hasta el extremo del aburrimiento, esta especie de descargas eléctricas, a cuya luz se vislumbran las profundidades de unos hombres gigantes, me obligaba a retener el aliento y a meditar. De una manera inmediata, diría yo, material; no sintiéndome todo espíritu, sino todo hombre, cosa viva, patente misterio (...). Es un mundo que niega la nada y del que, por tanto, no hay escapatoria posible. Todo es existencia.

Retengamos algunos conceptos que nos pueden resultar muy útiles. Gil-Albert se percata de que los presocráticos son anteriores al raciocinio y la moral; frente al aburrimiento que le producen las disquisiciones morales, contrapone las descargas eléctricas, a cuya luz se vislumbran unas profundidades; se siente hombre, cosa viva, patente misterio. Quizá hayamos de interpretar que la postura del poeta ante los presocráticos es una postura de pureza óntica más que ontológica, de cosa viva frente a las imposiciones del raciocinio y de la moral: todo existencia.

Prosigamos atando algunos cabos. En un trabajo presentado por Heidegger a la UNESCO en 1963 (curiosa coincidencia: el año que figura al pie de *A los presocráticos)*, el filósofo alemán se plantea el problema del *Final de la filosofía y la tarea de pensar.* Desde 1930 venía trabajando en el desarrollo de su obra *Ser y tiempo.* La filosofía, dice Heidegger, se halla al final de su carrera; de ella se han emancipado la psicología, la sociología, la antropología... La filosofía se transforma en ciencia del hombre, ciencia de todo aquello que puede llegar a ser, para éste, objeto de su técnica, mediante la cual se instala en el mundo, elaborándolo según los múltiples modos de las fabricaciones que lo van configurando. Todos los sectores del ente se someten a la explotación científica.

Las ciencias modernas —vaticina Heidegger— no van a tardar en ser determinadas y regidas por la nueva ciencia de base, la ciberné-

tica. El rasgo fundamental de nuestra época va a ser cibernético, es decir, técnico. Urge, pues, devolver a la filosofía su verdadero campo para la tarea del pensar, y lo que acomete el filósofo es establecer una profunda distinción entre la verdad posterior a los presocráticos, consistente en el «sentido corriente de la rectitud y de la validez de las proposiciones», y la verdad presocrática, la *alézeia,* experimentada por Parménides y todavía no pensada; en la permisión de que ser y pensar coincidan en el claro de lo abierto, desembarazando de árboles el bosque, aligerando la verdad tanto de la acción inmediata como de la acción mediata sobre el terreno público.

¿Es de algún interés que nos detengamos aquí a considerar sobre la *alézeia* poética? ¿Puede ser de alguna utilidad el intento de devolver la poesía al campo de su verdadera intención creadora? O más concretamente: ¿hay en la obra de Juan Gil-Albert alguna razón que nos permita diferenciar la *alézeia* poética, en cuanto pura manifestación del esplendor lírico, de la verdad poética en cuanto manifestación interesada? ¿En qué sentido y por qué? Procedamos con cautela. Sabemos a qué extremos de discordancia con la realidad quedan expuestas ciertas teorizaciones, aun las más egregias. Buena parte de las ideas que nutren la poética de A. Machado, concebidas a la vista del panorama poético juvenil que se le ofrecía en torno, quedaría invalidada de raíz de no haberse apoyado en una práctica poética ejemplar como pocas, la suya misma. A veces pienso si a Machado no llegó a sorprenderle el buen funcionamiento de su humorístico aristón poético.

«Los viñedos»

Contamos con un modelo para meditar. Se trata de un poema soberano, «Los viñedos», el quinto poema, por orden de aparición, de *Las Ilusiones,* libro del exilio del poeta alcoyano, quizá la obra cumbre de toda su lírica. Fue escirto en México y publicado en 1944; pero el corazón y los ojos del poeta se hallaban puestos en su tierra de España y, más concretamente, en su tierra nativa valenciana. Basten estas someras referencias. El poema es el siguiente:

LOS VIÑEDOS

Frescos, deliciosos
compañeros imaginarios
que vivís tejiendo las emboscadas
de vuestro turbulento corazón:
decidme el secreto de vuestro centelleo
cuando los labios primaverales

dejan sobre ese cuerpo silencioso
el rumor de la vida,
y hacen brotar la luz de las tinieblas;
decidme el despertar de la vejez cómo se cumple
y cómo sobrelleva la decrepitud ese sagrado júbilo,
cuando el cuerpo está hundido en la profundidad,
casi roído por los tristes pedregales de la existencia,
y es una sombra gris
que parecía dormida para siempre
con la fatigada cabeza
sobre las rodillas escuálidas.

Un lento verdear recorre el cuerpo
de vuestra tentadora somnolencia;
y así como en la brisa están a veces,
acariciando las espectrales cabelleras de los hombres,
los restos de una furia pasada,
no se sabe, tal es la magnitud de su misterio,
quién envía del riguroso valle de la muerte,
esos pámpanos frescos,
esa vitalidad encantadora,
esa luz casi lúgubre
a quien los hombres llaman lozanía.

La colina, antes árida,
esplende ahora en su muelle verdor matinal.
Los tiernísimos brazos del viñedo
dejan esa balanceante indolencia
sobre la que los dioses no reposan,
están enamorados
de esos cálidos brotes terrenales,
de esos oscuros hijos de la tierra
hacia los cuales baja algunas veces,
como raudal humano,
su deliquio amoroso.

Los poderes ocultos,
los genios infatigables de la oscuridad
turban el reposo sagrado
de las divinidades que aman en el hombre
su gracia pasajera,
la delicada sombra de su vida,
y proyectan en sus manantiales abismos
la hermosura de la creación,
como un espejo torvo
en cuyo deslumbramiento
quedó, casi cegada,
la voluntad divina.

Ramajes inmortales,
reguero subterráneo
sobre cuyo dulce balanceo de oro vivo

cantan los pájaros
y se retardan las sombras de la noche
sobre el vaivén halagador:
desde mi juventud os he mirado
siempre sobrecogido
de un miedo casi hermoso
cual si una extraña criatura tentacular
estuviera tendida
bajo el frágil verdor de sus frondas
gozando de esa penumbrosa cadencia
sobre la cual entretejen los pámpanos
una estremecida techumbre de luz.

Cautivo ser,
forma entrevista
a la que interrogaba desde lejos
adivinando que en su ociosidad encantadora
vagaba perdido para siempre
el destino oculto de mi corazón:
solo, cuando en otoño al erguirte provocador como la púrpura
invadían el campo,
porque tu olor se hacía irrespirable
y ofuscaba nuestro calmado sueño
posándose como una nube turbia
sobre las frentes serenas de los labriegos,
y observadores de un misterio tan grave como disoluto
iban por entre la languidez de tus ramas
buscándote el secreto de la floración más insólita,
desposeyéndote de esas ubres nocturnas
que semiocultas durante las largas jornadas campestres
brillaban ahora un momento
al resplandor del crepúsculo
como los ojos de una divinidad,
me aventuraba también,
acompañado de aquel gentío devastador,
como por una morada que un incendio destruye
sin que la llama que consumía tus riquezas,
reduciendo a cenizas el lecho veraniego
de tu ensoñación vegetal,
destruyera contigo mi angustia, mi inútil
divagar solitario,
dejándome este velo de tristeza,
la viudedad viril que resplandece
sobre mi rostro pálido
cada vez que me asomo a los espejos del mundo.

Después la colina se apagaba.
Recogíase sobre sí misma
como se seca el botón de una flor prodigiosa.
Las abejas no abandonaban el bordoneo de oro

hasta que no estuviera consumido
aquel zumo que quedaba flotando en el aire.
Y unos muñones agrestes
denotaban sobre una capa gris
que allí estuvo en un tiempo
un joven apacible
cuyas víctimas rondan para siempre,
con la imaginación paralizada,
el desaparecido secreto del amor.

El poema se halla escrito en verso libre. A este respecto, conviene recordar que de los treinta y nueve poemas de la primera parte del libro, *Las Ilusiones,* veintisiete comprenden metro tradicional y once verso libre; de los veinte poemas de la segunda parte, *El convaleciente,* tan sólo tres tienen este tipo de verso, y el resto, metro tradicional endecasílabo; en la parte tercera, *Los oráculos,* el verso libre desaparece. En *Poemas (El existir),* «brote último y melancólico, por tanto, de *Las Ilusiones*», según su autor, sólo uno, entre quince poemas, está compuesto en verso libre. Nos atreveríamos a decir —opinión que habría de verificarse— que el verso libre, si exceptuamos los sonetos iniciales de *Misteriosa presencia,* el primer libro del autor, es propio de la juventud y de la primera madurez del poeta; es decir, la época en que domina el arrebato emocional, la fuerza dionisíaca del canto, el énfasis ditirámbico del himno. En la época posterior se afianza el canon clásico presidido por la medida del endecasílabo, instrumento que en Gil-Albert se ajusta, como freno, a la dicción serena y reflexiva de la contemplación apolínea, canalizada, a veces, en el molde de la estrofa. El arrebato de la pasión, la visión alucinada con toques surrealistas, el horror hacia el caos, la maldad del hombre, o hacia la fealdad de la naturaleza, se expresan más adecuadamente con el verso libre. Pero, sobre todo, la actitud de índole pindárica en la contemplación numinosa y en la visión de la naturaleza, como en «Los viñedos».

Aunque ¿por qué se ha elegido este poema y no otro de entre los muchos escritos en la etapa del exilio de nuestro autor? Cuando Gil-Albert lo publica se está acercando, hemos dicho, al momento de plenitud vital y creadora de su vida. Después de *Las Ilusiones* y *Poemas (El existir),* en la etapa posterior al exilio, su poesía se va a decantar más hacia lo pensamental y la actitud del poeta se va a sentir mediatizada por un tono temporalista, reflexivo y meditativo más explícito. Siendo connatural a la visión del poeta la contemplación elegíaca del mundo, el alejamiento de su tierra va a acrecentar en la poesía del exilio su doble condición de desterrado. La vid es la planta emblemática por excelencia de su poesía, y en «Los viñedos», asiento de metamorfosis, va a verter la esencia más delicada de su espíritu dionisíaco

No es necesario advertir que Juan Gil-Albert es el poeta primaveral sin comparación y que, dentro de su poesía, el mito de Perséfone, unido al de su madre Deméter, adquiere un relieve excepcional. ¿Por qué una predilección tan marcada por el brotar de la vida? La madre y la hermana desaparecida del poeta, esa «matutina muchacha de las sombras», se fundirán para siempre con el mito matinal y primaveral. Y el poeta asistirá conmovido al brotar de la naturaleza y, como un nuevo Demofonte puesto al fuego por Deméter durante la noche invernal, contemplará con estupor el despertar de la vida:

Cuánta delicia
en este despertar sobresaltado,
musgo, luz, crepitar de la existencia:
dame tu mano, chispa cegadora,
y hazme temblar de fuego...

Así se expresa en el poema «A mi madre como Deméter», de *Poemas (El existir).* Procuremos apresar el sentido de estos versos oraculares. En ellos se nos habla de «despertar sobresaltado». Entre los presocráticos, el despertar, el nacer de la fysis —queremos entenderlo como naturaleza— es salir a la luz, patentizarse; es decir, el librarse del ocultamiento y manifestarse del ser como presencia. La transición de ese sobresalto del despertar se halla finísimamente graduado: del musgo a la luz y de la luz al crepitar de la existencia. Notémoslo: existencia, en el sentido presocrático y prefilosófico de que algo se manifiesta simplemente como tal, ascendiendo de las profundidades de la tierra, de los «manantiales abismos» de la nada, al «crepitar de la existencia». Advirtamos de paso que entre los griegos no se establece distinción entre esencia y existencia en el sentido en que nosotros establecemos esas determinaciones en el ser. Dejemos, por tanto, que el ser repose así, en su primigenio e indeterminado fulgor, en su esplendor óntico: existencia y nada más. Patencia en lo abierto del claro donde se manifiesta, como un don en la ofrenda de su libertad. Lo mismo que el poeta, que simplemente pide: «dame tu mano, chispa cegadora, / y hazme temblar de fuego».

¿Sería justo decir —pedimos exegetas filosóficos— que en el campo abierto por estos versos todavía no ha hecho su aparición la visión platónica? Nos gustaría pensarlo así, porque el esplendor del ser, esa chispa cegadora, no parece mediatizada ni siquiera por el aspecto, el *eidos* como determinación del conocimiento mental superior. Nos hallamos en el campo puro de la verdad presocrática, la *alézeia,* en que la finalidad del ser se limita a ser, hacerse presente y patente. Aunque el

ser así contemplado, ¿no será un lujo? ¿Una irracionalidad privada de interés y de intereses?

Que el poeta Juan Gil-Albert, en su «inútil divagar solitario», haya rozado ese núcleo absorto, ese espacio desembarazado del bosque, lo comprobamos solamente con leer los libros de su etapa del exilio. Eso nos basta, aunque el camino que ha debido recorrer le haya dejado el rostro pálido cada vez que, como dice en «Los viñedos», se ha asomado a los espejos del mundo. Es aquí donde nos encontramos con la primera determinación de nuestra existencia, pues, si consideramos el mundo abierto por la patencia como espejo, la luz del mundo, la luz de la presencia, se nos delega en el espejo y se nos ofrece como reflejo. Se ha establecido la primera distinción entre esencia y existencia, y al pasar de una a otra se evidencia el despliegue de un campo melancólico presidido por la apariencia, en un halo de temblor elegíaco: del aparecer al parecer, de la chispa cegadora al reflejo, cada vez más pálido cuanto más envuelto en sucesivas determinaciones de índole pensamental o moral.

En el poema «Los viñedos» nos hallamos dentro del campo del esplendor de la *alézeia,* al tiempo que asistimos al despliegue de la apariencia. Así, dos planos, estrechamente fundidos, basculan en el poema. Primero, el del presente cósmico con la plena manifestación óntica del ser, ya apuntada. En él asistimos al brotar de los viñedos, esos «Frescos, deliciosos / compañeros imaginarios», desde las tinieblas de las profundidades de la tierra hacia la luz, esa «estremecida techumbre de luz»; el cuerpo, «casi roído por los tristes pedregales de la existencia», se ve recorrido por un «lento verdear» y se abre en «esos pámpanos frescos, / esa vitalidad encantadora, / ...» Nos hallamos en el plano de la pura manifestación.

El segundo plano viene constituido por la presencia del hombre, del poeta que contempla desde el lado de la existencia. Al brotar de un mundo, plena presencia esplendorosa, sucede la contemplación melancólica del hombre. «Desde mi juventud os he mirado, / siempre sobrecogido / de un miedo casi hermoso», dice el poeta, para añadir más adelante: «Cautivo ser, / forma entrevista / a la que interrogaba desde lejos, / adivinando que en su ociosidad encantadora / vagaba perdido para siempre / el destino oculto de mi corazón». Es el plano de la contemplación.

La actitud del poeta contemplador cambia según se sitúe en uno u otro plano. Adopta la actitud apostrófica, hímnica, inevitable en tanto en cuanto se fija la distancia que media entre la condición humana del interpelante y el ser investido de atributos sagrados, numinoso, al que se interpela:

Decidme el despertar de la vejez cómo se cumple,
y cómo sobrelleva la decrepitud ese sagrado júbilo.

El sentimiento religioso es bien patente, dada la insistencia con que aparece la relación con lo sagrado, cinco veces a lo largo del poema. De la actitud dialogante del conjuro se desciende al terreno objetivo de la enunciación lírica. La rampa inclinada del descenso se verifica incluso mediante los fallos de la sintaxis, inevitables dado el arrebato pindárico que los sustenta; así, en el verso 7, en el que, en lugar de «dejan sobre ese cuerpo silencioso», debiera haber escrito «vuestro cuerpo silencioso»; lo mismo ocurre en los versos 25-27, 63-64, que parecen cumplir una función de distanciamiento desde la actitud apostrófica hasta la enunciación lírica, que finaliza, en el sexto grupo de versos, con un lamento elegíaco.

El tiempo juega un papel primordial, acorde con los planos señalados. Se asciende del antes de la tierra («La colina antes árida») al ahora del resplandor («esplende ahora en su muelle verdor matinal») y del ahora al después («Después la colina se apagaba»). En un lento proceso circular que arranca del brotar de los viñedos, desde los «tristes pedregales de la existencia», hasta el apagamiento final. Ni más ni menos que en juego de la *alézeia* presocrática: ocultamiento, desocultamiento, ocultamiento. Es el eterno ciclo de las estaciones el que se cumple en el poema. Del «riguroso valle de la muerte» invernal se pasa al centelleo primaveral, «cuando los labios primaverales / dejan... / el rumor de la vida», y de la primavera al otoño, «cuando en otoño al erguirte provocador como la púrpura»; no sin que se recuerde, a la altura de la estación otoñal, la ceniza a que ha quedado reducido «el lecho veraniego». Estamos asistiendo, pues, a un movimiento cíclico solar que, según Frye, supone «la alternancia de triunfo y decadencia, de esfuerzo y reposo, de vida y muerte, que constituye el rito del proceso». Un rito, el del poema, que conjuga la inocente patencia de la luz y la experiencia trágica de la muerte de la vegetación en una adaptación mítica a la naturaleza.

De los siete grupos de versos que comprende «Los viñedos», los tres primeros expresan el tiempo virginal de la manifestación; en ellos presenciamos el desocultamiento vegetal hasta abrirse a la patencia plena, en el tiempo radiante del presente. En el cuarto grupo, el tiempo del presente resbala hacia el pasado: «desde mi juventud os he mirado», dice el poeta, aupado en el eje casi exacto del poema, verdadero eje estructural del poema. No deja de ser revelador que, de los ciento once versos de que se compone el poema, cincuenta y siete correspondan al presente de la manifestación y cincuenta y cuatro al tiempo humano de la experiencia en la contemplación del pasado.

¿Qué ha sucedido en la visión del poeta para que se haya abierto esa brecha temporal? ¿Será bastante apelar a una explicación de índole biográfica? No parecería desdeñable proceder así. El poeta, quizá sacudido por la contemplación inmediata de unos viñedos, asocia a su visión el recuerdo lejano y la experiencia que conserva de los viñedos de su tierra natal. Pero los datos biográficos, con ser todo lo esclarecedores que se quiera, no lo son a la hora de desvelar todo el profundo entramado del poema, ya que el poema es la formalización de una experiencia, pero no la experiencia en sí.

En un poema del libro *A los presocráticos*, el que Juan Gil-Albert dedica a Heráclito de Efeso, se dice:

¿Será verdad que un fuego primitivo
llevamos dentro?
¿Que esto que por los aires,
luz sideral latiendo, contemplamos,
anima nuestro cuerpo como parte
de un rutilar inmenso que nos tiembla
bajo de nuestra piel?
Eso que llaman luz, esa armonía,
eso que tan ajeno nos parece,
campo en que respiramos,
¿será esta misma llama irreductible
de nuestra intimidad?
¿No seremos acaso lo que somos
o nos parece ser sino las chispas
de esas frondas oscuras, palpitantes,
en cuyo anhelo todo se resume
como un aparecer sin esperanza?

Parecen centrales los cinco últimos versos leídos. Advirtamos el juego conceptual entre ser —«eso que somos»— y parecer —«o nos parece ser»—, en su relación con «las chispas de esas frondas oscuras». Es decir, las chispas como destellar de un mundo que se ha desocultado en la luz; «oscuras», en cuanto que la luz lleva prendida, desde su nacimiento, la oscuridad del fondo; lo mismo que ocurre en «esa luz casi lúgubre» o en «las espectrales cabelleras de los hombres» de «Los viñedos»: la realidad sustancial se halla adjetivada por la apariencia. Son y nos parecen ser. Anhelamos, por tanto, algo que es y deja de ser, pues su aparecer es a la vez presencia del ser que lleva implícita su no presencia, su ocultamiento. No será de extrañar que entre la plena presencia y su posterior oscurecimiento, su apariencia, se interponga el recuerdo en el que late un anhelo «sin esperanza».

¿Por qué «sin esperanza»? Lancemos una ojeada sobre algunos aspectos de «Los viñedos» que pueden resultar esclarecedores. El poema

está saturado de vida, ya que se halla sujeto a una pululante animización. Genios, dioses y hombres habitan el espacio poemático que se nos ha desplegado. Abajo, en el submundo telúrico, se mueven los «poderes ocultos» y los «genios infatigables de la oscuridad»; sobre la tierra, los labriegos, agentes de la destrucción de los viñedos, como poseídos por un furor dionisíaco; más arriba, los dioses, las divinidades. Existe un evidente paralelismo entre el plano divino y el humano, los dos interrelacionados con la presencia del hombre. En el primero, genios y dioses mantienen un estrecho contacto entre sí. Los genios turban el reposo de los dioses. ¿Por qué? El ser dios de los dioses reposa en el ser aparencial de los hombres, que son pasajeros, de «delicada sombra». Los dioses no tienen sentido sin la muerte de los hombres, puesto que no son autosuficientes. «La vida, lo que los inmortales viven, es la muerte de los mortales; y a la inversa, lo que en la muerte mueren los mortales, es la vida de los inmortales» (Martínez Marzoa). De ahí que los dioses, impotentes ante la nada del hombre, amén su «gracia pasajera, / la delicada sombra de su vida». En esto consiste el orden y reposo de las divinidades.

Pero ¿cómo se turba este reposo de las divinidades? A los genios se reserva la misión de turbarlo, proyectando «la hermosura de la creación / como un espejo torvo», deslumbrando la voluntad divina, que queda casi cegada. Los genios, si no hemos entendido mal, hacen que los dioses se sientan irreconocibles, ya que están a punto de ser cegados por la belleza, la presencia esplendorosa de la creación. La razón de ese «espejo torvo» nos aclarará más adelante la lucha que en el poema se entabla entre la terrible fuerza dionisíaca que amenaza con ahogar el orden apolíneo.

En el segundo plano presidido por el hombre, la acción de los labriegos, aunque solidaria con la de los genios, en cuanto que oscurecen el espejo del mundo, cumple la función, mediante la destrucción del dionisíaco frenesí natural, de restablecer el orden impuesto entre dioses y hombres. Al destituir a la naturaleza vegetal de su «floración más insólita», al desposeerla de «esas ubres nocturnas», corrigen un misterio «tan grave como disoluto», dejan reducido al hombre —en este caso, el poeta— a su «inútil divagar solitario», abandonado a su «viudedad viril» cada vez que se asoma a «los espejos del mundo». Por consiguiente, a su condición aparencial por habérsele destituido, «rostro pálido», de la luz de la presencia.

La naturaleza, espoleada por la acción disoluta de los poderes ocultos, demoníacos de los genios, debe pagar sus excesos, la hibris, el fuego que amenazaba, que osaba equipararse con los dioses. Gil-Albert, en el poema antes transcrito, empezaba diciendo: «¿Será verdad que

un fuego primitivo / llevamos dentro?» Y más abajo: «Eso que llaman luz, esa armonía, / eso que tan ajeno nos parece, / campo en que respiramos, / ¿será esta misma llama irreductible / de nuestra intimidad?» El fuego que albergamos dentro, esa llama irreductible, es causa de que olvidemos que toda presencia conlleva un ocultamiento y que la vida aboca a la muerte. El fuego no sólo alumbra, sino que aniquila, y así, efectivamente, un incendio destruye la morada, el lecho veraniego de la ensoñación vegetal. De este modo, se nos pone de manifiesto la condición trágica del hombre: imposibilidad de mantener la duración de la presencia, de retardar dentro del tiempo de los dioses el tiempo del hombre.

El poema, en el proceso cíclico que va del desocultamiento al ocultamiento, del despertar de la vida a su aniquilación, del deslumbramiento del espejo a su apagarse, de las tinieblas del fondo hasta el esplendor de mundo y de ahí a la oscuridad de lo natural, ha ido desplegando unas arborescencias míticas. Esta excrecencia mítica pasa por un primer grado de personificación de lo natural, se anima de metamorfosis y acaba o no dando a luz una representación mítica. Pero no se busque en la poesía de Gil-Albert de que venimos tratando una interpretación o una recreación de lo mítico. Juan Gil-Albert vive profundamente el mito porque se halla aún dentro de su aire envolvente. Quien necesita entrar en un espacio es por la simple razón de que se halla fuera de ese espacio. Gil-Albert está dentro y no necesita salir fuera para resolver su problema interior. Es una simple cuestión de fe, de la misma manera que el creyente no precisa salir del campo de su fe para interrogarse sobre ella. Nadie en este país, que yo sepa, ha vivido tan hondamente su fe mítica como Gil-Albert, puesto que nadie ha creído en el mito clásico como él. De ahí que para el no creyente, para el corriente manipulador esteticista de lo mítico, sea con frecuencia muy difícil penetrar en este santuario de lo natural.

Mucho han cambiado los rumbos estéticos hoy, pero da la impresión, cuando se lee cualquier producto poético, que no hacemos sino dar vueltas alrededor del verdadero núcleo sustentante. Esa «simpatía solemne» de la naturaleza que calla porque en ella se inscribe nuestro lamento humano parece haber desaparecido de la tierra. Nos hallamos condenados, lejos del centro irradiante que debiera sustentarnos, a muñir y muñir la arcilla del lenguaje demasiado débil y quebradiza. Fuera de ese centro, arañas de la oscuridad, tejemos y tejemos —sin otro consuelo que un formalismo estéril— un mundo carente de sustancia. Porque nos falta fe y nos sobra demasiado estar fuera. Máscaras. Ceremonia de la máscara. He ahí términos que se podrían recoger con profusión entre cualquier producto poético actual.

Hemos dicho que Gil-Albert no recrea el mito, sino que lo vive. Por eso es tan difícil, en orden a una traducción, ajustar en su poesía los hilos míticos. Acá y allá aparecen de vez en cuando Perséfone, Deméter, Adonis..., pero como divinidades con las que se establece un trato familiar. Nada, por tanto, de simbolismos actualizados, sino comunión con las fuerzas vivas de la naturaleza. «Todo está lleno de dioses», podría decir hoy Gil-Albert, como dicen que dijeron Tales o Heráclito. Veamos ahora, interrogando de nuevo al poema, si nos es posible extraer de él algún tipo de representación mítica.

El poeta empieza dialogando, hemos dicho, con los viñedos, a los que denomina «compañeros imaginarios». La razón de esa denominación nos gustaría verla unida al carácter de existencia gratuita de los viñedos, sin que por un momento el poeta deduzca consideraciones de tipo práctico, caso extraño al tratarse de la vid y el vino. Se recrea en la «tentadora somnolencia» del cuerpo del viñedo, en su «balanceante indolencia», en «esos pámpanos frescos», en «esos cálidos brotes terrenales» hacia los cuales hacen descender los dioses «su deliquio amoroso»; se recrea en «su ociosidad encantadora», en «la languidez de sus ramas», etc. El contemplador se siente sobrecogido de un miedo casi hermoso, como «si una extraña criatura tentacular» estuviera tendida bajo la «estremecida techumbre de luz» que entretejen los pámpanos. ¿No era esa la forma que han ido tejiendo las emboscadas del «turbulento corazón» de los viñedos?

Ahora el poeta, en el sexto grupo de versos, interpela a ese «cautivo ser», «forma entrevista» —dice—, adivinando que en su ociosidad encantadora vagaba perdido el destino oculto de su corazón. Pero ese cautivo ser resulta poco explícito aún; parece corresponder tanto a viñedo como a la metamorfosis que ha desprendido la comparación. Ambiguamente, pues, encabeza este sexto grupo de versos, a caballo entre la metamorfosis del grupo anterior y el desarrollo que como viñedo le corresponde en adelante. Por eso veremos que, al desaparecer el viñedo como consumido por un incendio, desaparecerá también la metamorfosis de esa extraña criatura tentacular. Comprobemos, de paso, que en los dos grupos de versos el símil ha desarrollado un plano imaginativo que se ha convertido en real; primero, el de la extraña criatura; segundo, el del incendio. Cuando todo se apaga, unos muñones tristes son testigos de que allí estuvo un «joven apacible».

De entre las siete categorías de imágenes que N. Frye distingue como formas del movimiento rotativo, algunas coinciden con las que aparecen en «Los viñedos». En la primera, la del dios de la vegetación, que muere en otoño y revive con la primavera. Esta imagen se relaciona con la cuarta, en la que las vidas humanas —dice Frye—, su-

jetas de modo similar al orden de la naturaleza, sugieren un proceso trágico de la vida truncada con violencia por un accidente; en «Los viñedos», por un incendio. E igualmente emparentada con la quinta, en la que el mundo vegetal se halla representado por una figura divina, que muere en otoño o a quien se mata durante la recolección de la cosecha y de la vendimia, que desaparece en invierno y resucita en primavera (Adonis o Perséfone serían dos ejemplos). La imagen segunda ofrece el tema de la luz recién nacida que amenazan los poderes de las tinieblas. La imagen tercera reflejaría la dualidad del ciclo solar de la luz y la oscuridad, ajustada al ciclo imaginativo de la vida de la vigilia y del sueño, evidente antítesis entre la inocencia y la imaginación de la experiencia, ya vistas al confrontar los dos planos del poema. Tampoco debe olvidarse un aspecto interesante que Frye destaca en la imagen tercera: el ritmo humano es lo contrario del solar: «una libido titánica despierta cuando el sol duerme y la luz del día es con frecuencia la tiniebla del deseo».

¿Quién es en realidad ese «joven apacible» tan extraño? Sin duda, encarna a un dios, en cuanto representación de las fuerzas dionisíacas naturales y del viñedo, por tanto. Las víctimas de que se nos habla al final del poema son los amantes, condenados a rondar para siempre, «con la imaginación paralizada, / el desaparecido secreto del amor».

Consideraciones finales

Al tratar de «Los viñedos», y de la forma exclusiva en que lo hemos hecho, nuestro intento ha ido en la búsqueda de una sola finalidad. Con el poema hemos perseguido su revelación singular, sin rozar otras consideraciones. Por él sabemos más y más profundamente, ya que no resultaría exagerado decir que en la historia de nuestra poesía difícilmente podría hallarse un poema que se le pareciera en la intensidad de su fulgor y en la especial abertura de mundo que, como espejo, inaugura. Si saber es haber visto, según nos comunicaba la diosa de Parménides, ¿qué hemos visto para que, en justicia poética, podamos hablar de ese saber? Aunque ¿interesa en verdad saber después de haber asistido al esplendor de la presencia? ¿Y qué saber que no consista en la *alézeia,* la verdad presocrática que aquí hemos pretendido detectar?

Puesto que el poeta Gil-Albert se ha limitado a ver y a sentir con tal intensidad de visión y sentimiento, no pretendamos extraer del poema más consideraciones prácticas que las que el poema nos ofrece como don. El poeta no condena ni sentencia; se extraña ante el misterio, el enigma que se le ofrece a la vista. Con un «miedo casi her-

moso», que no es más que el miedo a lo terrible propio de los griegos, asiste al brotar centelleante de las fuerzas oscuras de lo dionisíaco; ayudémosle nosotros a aislar del poema esa «forma entrevista» del brillo apolíneo. El poeta ha abierto una fuente en el claro de lo abierto de la visión; no resultaría oportuno preguntarse ahora sobre las condiciones y naturaleza de la fuente cuando sus frescas aguas, aguas brotadas de esos «manantiales abismos», nos incitan a beber.

Aunque aparecida esta obra de Gil-Albert en 1944 —debemos recordarlo de nuevo—, es bien cierto que se sitúa ante nosotros como recién instalada. Poco, que sepamos, se ha dicho de ella, y por ahí ha andado en alguna que otra antología, oscureciéndose o brillando en la noche de alguna intimidad solitaria como una gema melancólica. Porque ¿qué podría decirnos este insólito producto en su exuberancia de lujo tan gratuito y ocioso?

Floreció entre nosotros a destiempo, cuando un vendaval de invierno barría de raíz los brotes primaverales de toda poesía. ¿Cómo iba a impregnarnos esta embriaguez ensimismada a nosotros, habitantes de los páramos hispanos? Nos hallábamos demasiado ocupados en atrincherar el fuerte de nuestra intimidad para lanzarnos a la calle con proclamas de muy vario signo, pues ¿«para qué poetas en tiempos aciagos»? ¿No vendremos «demasiado tarde» hoy, cuando una máscara general amenaza con ahogar la respiración vital? Viven los dioses poéticos, pero, como cantaba Hölderlin, parecen preocuparse poco de si vivimos. ¿Vivimos? ¿Dónde están «los sacerdotes sagrados del dios del vino, que erraban de tierra en tierra, en la noche sagrada»?

Si es intención de toda creación —decíamos al principio— carecer de toda intención atrevámonos, al menos, a nombrar rápidamente los elementos de «Los viñedos», donde se patentiza esa carencia de intención y finalicemos. El poema ha segregado unas figuraciones en el claro abierto por él. Se ha instalado, abriéndose desde las profundidades de la tierra, en el corazón de la verdad como manifestación pura, como presencia libre de mundo; el mundo de la presencia sin otras determinaciones prácticas. Es decir, mundo como brillo y esplendor, en que lo bueno y lo bello resplandecen identificándose. Lo bueno no es moral ni inmoral todavía, según la concepción presocrática del poema. «Bello es un poema porque en él se hace presente la abertura del mundo, dioses y hombres, luz y oscuridad» (Martínez Marzoa). Bondad —no entendida en el sentido postsocrático de moral práctica— y verdad —no entendida en el ajuste de un predicado con su sujeto— son las razones supremas del poema: permitir que el claro de lo abierto se manifieste como claro allí donde se juega el ser poético en su plena y exacta irradiación de ser. No como un útil en la disposición para un uso que

se agota en el servicio, de que nos hablaba Heidegger, ni siquiera útil literario, como se exige tanto producto actual, más literario que poético, más objeto de fabricación y, por tanto, de comercialización; en una palabra, más objeto cibernético que don gratuito y lujoso, que dádiva inocente.

Puesto que corremos el grave riesgo de una total pérdida de la libertad en aras de la cibernética, y la poesía, última manifestación de la libertad, se halla en trance de verse asfixiada por la cibernética, era necesario rescatar para el poema la *alézeia* frente a las presiones demasiado exigentes y mediatizadoras de la temporalidad. ¿No habremos entrado de lleno en la raíz de la poesía, en el auténtico «campo de acción» de toda verdadera poesía? Captar lo permanente, instaurar el ser con la palabra en el sentido de donación libre, como pedía Heidegger. Por consiguiente, hacer de la poesía ya ni siquiera un adorno ni una manifestación de la cultura, sino fundamento vivo que soporta la historia, una clarificación, una repristinización de la existencia.

La obra de Juan Gil-Albert floreció entre nosotros a destiempo, hemos afirmado. ¿Ha llegado a tiempo de florecer? A nadie se invita a seguir sus pasos, aunque, frente a la tarea que nos aguarda, sea conveniente meditar con seriedad. Para cuantos vuelven hoy los ojos hacia el mundo clásico, para comprobar si su mirada es o no auténtica o mimética, les bastaría con mirarse en la obra de quien con razón se ha llamado «hijo póstumo» de un mundo que, más que nunca en nuestro tiempo, se nos ofrece como el espejo de todas las manifestaciones, al menos el de la libertad poética.—*ROSENDO TELLO AINA (Conde de Aranda, 134, 4.º izda. ZARAGOZA).*

"A TERCEIRA MARGEM DO RIO", DE JOAO GUIMARAES ROSA [1]

Guimarães Rosa está reconocido como uno de los escritores actuales más brillantes y difíciles de interpretar. El cuento citado es un buen ejemplo.

A terceira margem do rio despista desde el primer momento. Acostumbrados a ver una corriente de agua entre dos riberas —¿es que puede concebirse de otro modo?—, esa tercera margen se ofrece como un enigma. ¿De qué río se trata? ¿Qué significa esa ribera inverosímil?

[1] *Primeiras estórias* (Río de Janeiro: José Olymplo Editôra, 1962), págs. 32-37.

Hay que confesar que una lectura rápida no ayuda gran cosa. Se refieren sucesos más o menos probables, a los que no siempre es posible hallar una explicación lógica.

El autor elige la zona rural próxima a un gran río. Allí vive una familia compuesta de padre, madre, dos hijos varones y una hija. Cierto día el padre manda construir una pequeña canoa, y cuando se la entregan, se lanza a la corriente para no regresar. La historieta la refiere el hijo mayor. Su padre siempre fue una persona cumplidora, ordenada y positiva, ni más jovial ni más triste que cualquier otro vecino. La madre, visiblemente enojada, le grita que no regrese nunca si se va. El hijo mayor desea embarcarse con él, pero éste le manda que vuelva al hogar. Hasta aquí ningún suceso extraordinario. Sólo un par de detalles poco comunes: la profundidad y anchura del río, y la ausencia de provisiones para la *aventura*. Lo primero no es tan insólito, pensando en Brasil (país donde uno se imagina el suceso); lo segundo tampoco, pues cualquier río abunda en alimento. (Más tarde informa el hijo relator que su padre subsiste muy frugalmente con las vituallas que él le suministra, sin oposición de la madre.) Lo que sorprende al lector es que el padre se proponga vivir para siempre en el río: «Nosso pai não voltou. Êle não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais». Aquí sí surge algo extraño, pero puede idearse alguna explicación, que es justamente lo que hacen parientes y vecinos: enajenación mental, promesa a Dios o a los santos, alguna enfermedad repulsiva, como lepra...

Llega el tío para ayudar a la economía doméstica; llega el sacerdote para conjurar a los malos espíritus; llegan dos soldados para amedrentar al remero. El padre mantiene su mutismo en el mismo lugar. Sólo cuando unos periodistas se presentan en una lancha con su cámara fotográfica, él se oculta entre la vegetación de la margen opuesta.

Poco a poco la familia se va haciendo a la idea del padre en medio del río. Ni lo mencionan ni lo olvidan. Con todo, hay algo que inquieta al personaje-relator: «O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como êle agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por tôdas as semanas, e meses, e os anos-sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chao nem capim».

Mientras, en la margen familiar la vida sigue su curso. Se casa la hermana. Un año después, ella y su marido van a la ribera para mostrarle el nietecito al abuelo, y él no aparece.

Reflexiona el personaje-relator: «Sendo que, se êle não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só êle soubesse».

Parte la hermana y su marido para otro lugar, y la madre se une a ellos; el otro hermano se muda a la ciudad. Sólo permanece el hijo mayor, «com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei-na vagação, no rio no êrmo-sem dar razão de seu feito».

Aparecen las primeras canas y cierto sentimiento de culpabilidad: «Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meo pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo. [...] Êle estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu fôro. Soubesse-se as coisas fôssem outras. E fui tomando idéia. // Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos».

Vencido por tan compasivas reflexiones, decide salir en busca del padre. Le llama para pedirle que regrese, pues él está dispuesto a reemplazarlo: «E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo». El padre lo escucha, se pone de pie y dirige la canoa hacia la orilla. De repente, el pánico domina al hijo y huye: «Porquanto que êle me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. // Sofri o grave frio dos mêdos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dêle. Sou homem, depois dêsse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo». Por ello ruega que, cuando llegue la muerte, lo depositen en una canoa, «nessa água, que nao pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro-o rio».

Puede decirse que los sucesos narrados caben dentro de lo real (salvo quizá la longevidad del padre en medio del río, teniendo en cuenta el progresivo envejecimiento del relator). Pero todo sufre una radical alteración a la luz de las reflexiones. En ellas descansa la clave del cuento. De las reflexiones emana el carácter simbólico del río: río de vida, anterior a la existencia, fuente de vida primera, incontaminada, recrecida hacia dentro: «e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo», «e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro-o rio». El padre lo descubre un día y se aísla en sus aguas; vive en ellas para siempre, y se transfigura en ellas, «que êle me pareceu vir: da parte de além». Por fin le parece que su hijo ha aprendido la lección (por algo se quedó siempre por los alrededores), pero se equivoca y desaparece. Para sufrir esa transformación —insinúa Guimarães Rosa— nos falta coraje; sin valor no es posible dar el salto que redima la opaca existencia. Las reflexiones van

más lejos; calan la conciencia moderna, con su sentimiento de culpa («De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?» «Sou o culpado de que nem sei, de dor em aberto, no meu fôro. Soubesse-se as coisas fôssem outras»), de locura colectiva («Ninguém é doido. Ou, então, todos») porque la existencia parece un absurdo (igual que la decisión del remero), de ansiedades sin fin.

«A terceira margem do rio» contrasta, pues, dos actitudes: una, la vida como algo transparente, purificado, como el renacimiento en la fuente bautismal, como la tierra misma después del diluvio; otra, la existencia encadenada al miedo y a la rutina, la que nada sabe de sacrificios ni de realidades ultrasensorias. Ambos aspectos están prefigurados en el río y en las márgenes que lo comprimen; la tercera margen es el fluir mismo de la corriente, perpetuamente renovada, a cuya imagen debe atenerse la existencia del hombre. En eso consiste propiamente su tarea máxima: ser hombre, identificar pensamiento y obra, dejarse penetrar por la corriente que vivifica, «nessa água, que nao pára, de longas beiras». Es sorprendente cómo una rústica canoa se transfigura —por arte de Guimarães Rosa— en un instrumento de elevación mística.

De acuerdo con la bipolaridad de las ideas, la estructura del cuento oscila entre la ribera y el río, entre la familia y el padre, entre los sucesos y las reflexiones. Además, tanto las personas como los objetos —remero, curiosos, canoa, río, etc.— sugieren dos esferas semánticas: por un lado, apuntan a la realidad visible (la manifestación fenoménica); por otro, a la invisible (latencias ocultas) que convive con aquélla. «Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada 'realidade', que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de misticação. Toda mistificação contém booa dose de verdade. Precisamos também do obscuro» [2].

Asimismo el lenguaje se acomoda a esta función. Guimarães Rosa elimina todo lo innecesario. De cuando en cuando introduce algunas reiteraciones y amplificaciones de gran efecto. El léxico es sencillo, apropiado al hablante; en general, las oraciones simples se entreveran con las compuestas, imprimiendo al relato el ritmo de la prosa meditativa.

Con estos recursos el autor crea el ambiente y el suspenso de principio a fin. El desenlace deja en los lectores la sensación de que la vida se les escapa mientras desaprovechan la posibilidad de nacer de

---

[2] Declaración de Guimarães Rosa a Curt Meyer-Clason en Adonias Filho *et al.*: *Guimarães Rosa* (Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969), pág. 44.

nuevo, de existir en constante renovación. Sin embargo, me parece que «A terceira margem do rio» porta un mensaje de esperanza. El hijo no reemplaza al padre, pero termina comprendiendo el valor de la existencia como algo fluido, incontaminado. Por eso pide que «no artigo da morte» lo depositen en una canoa, «nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro-o rio».

JOSE M. GONZALEZ (Universidad de Puerto Rico. MAYAGÜEZ).

ALGUNAS TENDENCIAS DEL CINE DE LOS AÑOS OCHENTA

Los años sesenta fueron, para el cine, los años de la rebelión y las nuevas olas. Los jóvenes de entonces creyeron (y parecía cierto) que eran capaces de inventar de nuevo un lenguaje y proponer nuevas visiones del mundo. Y éstas a la vez eran ingenuas, sofisticadas, insolentes y frescas. El cine era un juguete maravilloso y dúctil, que salía a la calle y se reía de las empresas del *show business,* de los técnicos sabihondos y del escalafón de los estudios. El nuevo dios era Godard y la revolución era individualista, pero quería romper con las convenciones y los intereses sórdidos.

Ahora se ve que todo eso era un sueño. Los empresarios saludaron la sangre fresca que renovaba el negocio agotado y acogieron a los rebeldes siempre que volvieran a las normas; el rodaje en la calle y los actores desconocidos, los bajos presupuestos, en fin, fueron aprovechados en lo que valían: una forma de hacer cine con menos riesgos económicos.

Cuando el reflujo de la ola dejó las arenas al descubierto, se pudo ver que el mundo del cine sólo se había conmovido en otras partes del edificio. Los antiguos *tycoons* habían sido reemplazados por jóvenes ejecutivos nombrados por las multinacionales del espectáculo; en los centros de poder se analizaban las tendencias más redituables y del grito de independencia de los años sesenta sólo quedaban algunos nombres y títulos memorables, una sintaxis modificada con peligros de manierismo y algunas técnicas de filmación que aprovecharon los nuevos cineastas del cine político y social, del *underground* y el filme experimental. Entretanto, la fábrica seguía su camino, ahora acechada por las nuevas formas de reproducción del espectáculo: el video y la reproducción electrónica en general.

Entretanto, la joven generación que sucedió a las nuevas olas (en Estados Unidos se llamaron Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas) era una especie muy diferente a la anterior, de la cual se distanciaba por su cultura y por el conocimiento del cine de todos los tiempos. Tampoco se parecía al cineasta tipo de los viejos tiempos: el artesano al servicio de su compañía productora, que sólo a fuerza de talento conseguía elevar, a veces, el producto ordenado a la categoría de arte. Los nuevos realizadores americanos se propusieron dominar las dos vertientes del espectáculo: la artística y la comercial.

El reto fue tan sencillo como audaz: en lugar de proponerse la independencia con un producto barato y estéticamente avanzado (la fórmula de la Nueva Ola), se apostaba por el gran espectáculo: muy grande, muy caro. Así surgieron *El padrino,* de Coppola; *Tiburón,* de Spielberg; *La guerra de las galaxias,* de Lucas. Sucesivamente, los presupuestos fueron más grandes, el utillaje técnico y los trucos mecánico-electrónicos más refinados y perfectos, y, como se propusieron sus autores, el éxito económico enorme.

El ropaje envolvía, sin embargo, una evidente regresión. Excluyendo quizá *El padrino,* cuya complejidad psicológica es tan importante como su gigantismo productivo, el nuevo cine espectacular volvía a las normas del viejo cine de ficción: relatos simples basados en algunos recursos del cuento y la leyenda, el «comic» o el melodrama. El todo enriquecido por el esplendor material. Un filme de veinte millones de dólares —se ha dicho— no puede arriesgarse a la aventura de la expresión: basta ver la suerte corrida por *La puerta del cielo,* de Michael Cimino, cuya megalomanía le hizo creer que los millones invertidos estaban al servicio de sus ideas. Su presunto fracaso inicial provocó en los productores el pánico: remontaron el filme, cortando drásticamente casi la mitad de su metraje.

Pero los astutos líderes, como Lucas y Spielberg, vieron que el secreto de su éxito residía en el *aggiornamento* de viejas fórmulas. Al *best seller* y el «cine de catástrofe» le sucedió el tema de la ciencia ficción *(Encuentros en la tercera fase, Star Wars)* y luego (ahora) el relato legendario inspirado en los «comics» *(En busca del arca perdida)* o en la literatura de «espada y brujería» *(Sword and Sorcery),* cuyo ejemplo más reciente es *Conan,* de John Millius.

Los límites del gigantismo

El problema de este cine gigantesco, de presupuestos enormes —escribía hace ya un lustro el *New York Times*— es que un solo fracaso puede hundir a los productores. Sin duda, no es lo mismo arriesgar dos

o cinco millones de dólares [1] que veinte o treinta. La venta reciente de algunos legendarios sellos de Hollywood (United Artists, por ejemplo) y el agrupamiento de varios de ellos en bloques unificados sobre todo para la comercialización de sus filmes, ejemplifican el riesgo financiero que afrontan. A pesar de todo esto no hay que olvidar que la estructura comercial de las clásicas empresas americanas ha variado fundamentalmente en los últimos veinte años. Sadoul escribía, hacia 1945, que en última instancia los grandes estudios, a pesar de su aparente independencia y poder, dependían de la Banca neoyorquina. Un adecuado cuadro sinóptico diagramaba esas conexiones, terminando indefectiblemente en la Banca Morgan o la Rockefeller.

En la actualidad, el sistema es más complejo. La autonomía de los productores clásicos —dependiente pero bastante libre al fin— ha desaparecido. Esos viejos tiburones de la industria, como Goldwyn, Zukor, Selznick, Fox, Warner o Mayer, han muerto cuando ya su imperio se derrumbaba. Los actuales nombres míticos de Hollywood son apenas el rótulo de organizaciones dependientes de las multinacionales del espectáculo, que a la vez son divisiones menores de la industria del acero, la química o la electrónica. Jóvenes ejecutivos reemplazan a los antiguos productores, cuya famosa incultura y espíritu mercantil no excluía cierto amor al cine cuya industria había fundado.

Por tanto, la antigua estructura unitaria (el estudio encabezado por un *tycoon* inapelable, con multitud de estrellas, escritores y técnicos a sueldo), que daba rasgos particulares a cada firma y también su «estilo» de conjunto, ha sido reemplazada por un sistema a la vez más impersonal en las relaciones y más individual en la responsabilidad autoral. La «fábrica» [llámese Metro, Fox o Paramount (CIC)] es ante todo la mesa de negociaciones que aprueba proyectos o los sugiere a los productores «independientes» y concentra capitales diversos. En esa fase previa se aquilatan las posibilidades, se organizan los circuitos de estreno, se fija la explotación en sus diversas formas: filme en salas, televisión, «cassettes», discos, etc.

Hemos fatigado al lector con esta descripción somera del negocio cinematográfico americano (modelo tipo, por su magnitud) porque de todas las artes posibles, el cine es aquel que depende en mayor medida de los capitales. Las excepciones, los *outsiders* del mecanismo, se producen raramente, en coyunturas de crisis, cuando la misma industria busca desesperadamente una novedad que atraiga al público.

Hemos dicho que el gigantismo marca la política del cine-espectácu-

[1] Dos a cinco millones es ahora una cifra normal, casi modesta para el cine americano. Como comparación, debe pensarse que el filme de Berlanga recién terminado en España, tercera parte de su trilogía comenzada con *La escopeta nacional*, costará apenas unos 800.000 dólares.

lo americano, pero este sistema dispendioso a escala mundial no se puede imitar. Las mayores producciones europeas, salvo que estén estrechamente conectadas con la industria americana, jamás llegan al coste de un coloso al estilo *Superman* o *Star Wars.* Por otra parte, los movimientos estéticos de renovación (o invención) casi nunca han sido conscientes y deliberados. Curiosamente, los iniciadores del nuevo colosalismo de Hollywood (Hollywood, por otra parte, es ya un nombre mítico que sigue denominando a una industria que se cuece en Nueva York), Francis Ford Coppola, Lucas, Spielberg, fueron en sus comienzos todo lo contrario del clásico artesano comercial del cine. Estudiantes en California como Coppola, admiradores de la *nouvelle vague* francesa, poseían una cultura diferente, nutrida además en la admiración a los grandes maestros conocidos en las filmotecas y cineclubes. Esto puede observarse en las películas iniciales de estos autores, casi siempre intimistas y formalmente sofisticadas: *You're a Big Bov Now* y *Rain People,* de Coppola; *Main Streets,* de Lucas; *Duel* y *Sugarland Express,* de Steven Spielberg.

Esto parece indicar que la generación de Coppola era muy consciente del dualismo arte y comercio, que conocían las armas para combatir al enemigo en su propio terreno. Estos conatos de independencia —Coppola trató de liberarse de la dependencia en distribución y exhibición— fueron posibles solamente porque los nuevos autores conocían el lenguaje del espectáculo y sabían mezclar su sabiduría fílmica con las atracciones comerciales. La historia indica que estos compromisos suelen ser contaminantes. ¿Hasta qué punto el astuto Coppola (por citar al más eficaz y consciente de estos cineastas) ha logrado transmitir sus ideas, su sentido del mundo en un medio expresivo, sin dejar en el camino sus trofeos? *Apocalypse Now* representa muy bien este equilibrio inestable del compromiso artístico y moral con las exigencias del *show business.* El resultado es híbrido, algo forzado y muy megalomaníaco. Pero la historia de Lucas y Spielberg es aún más reveladora.

George Lucas, al principio, fue otro intelectual amante del cine, que en filmes como *Main Streets* revivía con inquietud la caótica sociedad de los años setenta. Pero el éxito de *La guerra de las galaxias* lo convirtió, definitivamente, en un prototipo del actual productor-director, hábil en revivir sus ensoñaciones infantiles de ciencia ficción con maravillosos trucos electrónicos. Sin perder, eso sí, la fría mente calculadora del hombre de negocios.

Spielberg, el imaginativo realizador de *Duel* y *Sugarland Express* (dos filmes de bajo presupuesto), dio un paso definitivo al gran espectáculo con *Tiburón.* Más tarde se sumaría a los autores del *revival* del «comic» y la *Sword and Sorcery.* La moda, por ahora, se ciñe a estos

parámetros de historieta infantil, que han alcanzado a realizadores tan prestigiosos y serios como Robert Altman, contratado para hacer un *Popeye*...

Otros cines, otras gentes

La inocultable fascinación que ejerce el cine norteamericano como entretenimiento eficaz, que por su mismo dominio comercial de las redes de la exhibición mundial ha impuesto su imagen, sus costumbres y su filosofía a las más remotas latitudes (eso que el ministro francés de Cultura, Jacques Lang, ha denunciado como colonización cultural), no excluye que otros cines —otros mundos— aporten a veces un aliento y una sensibilidad diferente. No siempre: mucho cine joven de distintas latitudes —cierta *nouvelle vague* francesa, ya remota, reivindicaba el modelo del cine americano— intenta con tenaz esfuerzo imposible trasladar las estructuras de la comedia de los años treinta, el cine negro o el melodrama a la manera de Douglas Sirk. Cuando el talento es suficiente, el resultado es inevitablemente algo más que una imitación. Godard, Chabrol y Truffaut admiraban a Fritz Lang, Nicholas Ray o Hitchcock, pero cuando quisieron seguir sus huellas les rindieron un homenaje mejor: un cine propio. También Fassbinder, en cierta etapa de su obra, toma como modelo el melodrama americano y la mezcla resultante es un revulsivo e inconfundible estilo barroco, opresivo y germánico. Ciertos cineastas jóvenes españoles —Trueba, Ladoire, Colomo— también reivindican, en sus comedias llenas de *impromptus* premeditados y hechos cotidianos, la estirpe inolvidable de las comedias americanas del' 30. Tampoco en estos casos el resultado es una imitación, aunque la inventiva resulte algo anémica y superficial.

¿Habría que concluir, por tanto, que no hay en el cine de otros continentes nada que pueda superar el encandilamiento del filme americano? Esto sería excesivo. Hay, por todas partes, figuras aisladas que consiguen mantener una cierta dignidad creadora, una independencia intelectual. Sus nombres están dispersos, no son demasiado conocidos, si se exceptúa la obra admirable y durante mucho tiempo marginada de los hermanos Taviani en Italia (*San Michele aveva un gallo, Padre Padrone,* etc.). En Austria, por ejemplo (país con una cinematografía escasa y pobre desde los tiempos de Willi Forst), aparece silenciosamente la obra dura y admirable de Mansur Madavi, cineasta de origen armenio; con *Morir un poco* se descubre que hay un cine sin concesiones fáciles y tan riguroso en la forma como en el espíritu que lo anima.

Algo semejante sucede con Shahid Saless, cineasta armenio radicado

en Alemania Federal, autor de varios filmes admirables y desesperados, como *Tadiate biojan (Naturaleza muerta,* 1974), aún realizado en Teherán, y de *In der Fremde (En el extranjero,* 1974), *Reifezeit (Tiempo de madurez,* 1975), *Tagebuch eines liebenden (Diario de un enamorado,* 1976) y *Ordnung (Orden,* 1980).

No deja de ser significativo que ambos cineastas sean, en cierto modo, exiliados: material y espiritualmente. El desarraigo y la soledad se transmite a su obra, donde la palabra extranjero recobra su antiguo significado: «extraño».

¿Cine político?

Los otros exilios, los políticos, han movilizado también a muchos creadores, entre ellos a muchos cineastas latinoamericanos, que actualmente desarrollan su actividad en países diversos, con el consiguiente desarraigo de su obra. Fernando Solanas, Miguel Littin, Raúl Ruiz y, en otro contexto muy anterior, Fernando Birri, son los ejemplos más conspicuos de esta dolorosa escisión. De todos ellos, los que desarrollan una labor más regular son Raúl Ruiz en París y Miguel Littin en México. Pero el primero de ellos ha transportado su singular talento a un contexto muy francés y el segundo —en un ambiente latinoamericano, pero muy distinto a su mundo anterior— oscila entre la época política de sus adaptaciones de Carpentier *(El dictador)* y su acercamiento al mundo tropical de García Márquez *(La viuda de Montiel).* Recientemente ha realizado otro filme, *Alsino y el cóndor,* que ha rodado en Nicaragua.

Todo esto lleva al otro protagonista incómodo del cine contemporáneo, el cine de compromiso político, de «intervención». El mismo que la euforia revolucionaria latinoamericana exaltó en los años esperanzados del cambio —*La hora de los hornos,* de Solanas; las obras del boliviano Jorge Sanjinés, los filmes de actualidad reciente, forjados en la lucha— han perdido en parte la gravitación de los primeros momentos. Siempre el cine político (desde Eisenstein hasta ahora) ha rozado los peligros de su propia índole comprometida. Como obra de «agitación» suele reducirse a minorías en clandestinidad (ya convencidas, por otra parte), sin acceso al gran público, que está convenientemente adormecido por el filme de entretenimiento que deja pasar la censura. No puede olvidarse que el mejor cine revolucionario latinoamericano, salvo excepciones, sólo fue conocido por los públicos de selectos festivales europeos, que lo convirtieron en una nueva moda a comentar (por poco tiempo, siempre hay otra «novedad» a descubrir) que, como las mismas

agitaciones revolucionarias del Tercer Mundo, servían para aliviar la mala consciencia de las *élites* de los países desarrollados.

Esto llevó a muchos cineastas convencidos de su compromiso político a pensar que era mejor una expresión menos directa y panfletaria. Un cine, como decía el italiano Marco Bellocchio, «que royera desde adentro el sistema», como el gusano que atraviese la fruta podrida. Curiosamente, las obras de esta línea —que generalmente carecen de toda intención propagandista y sectaria— son las que mejor describen las miserias y contradicciones de la sociedad actual. Un filme como el citado *Morir un poco*, de Mansur Mahdavi (que se limita a describir la caída de un viejo jubilado en la desesperación ante su desalojo), es un juicio mucho más terrible contra la deshumanizada burocracia del mundo que cientos de filmes políticos partidistas.

Naturalmente, estas obras amargas y ácidas no proponen salidas ni falsas esperanzas; pero tampoco se difunden demasiado, porque resultan obviamente incómodas al poder. El margen de crítica, que siempre es algo más amplio en los países democráticos liberales (sobre todo en épocas de prosperidad), es bastante limitado. Ese margen se reduce aún más en las cinematografías estatales, cuyo programa no permite apartarse del dogma oficial... Sólo algunas fulguraciones del cine cubano en los años sesenta, del cine polaco en diversos períodos y las elipsis que laboriosamente se han forjado algunos cineastas soviéticos, como el gran Andrei Tarkovski (*Andrei Rublev, Solaris, El espejo*), permiten superar un cine «oficial» que poco tiene de revolucionario y mucho de academicismo burocrático.

Las vanguardias marchitas

Ya en los años veinte algunos artistas pensaron que era necesario arrancar al cine de las manos de los comerciantes y artesanos rutinarios, llevándolo a una auténtica cima de expresión estética. Aquellos caminos avanzados optaron, brevemente, por la abstracción (Richter, Eggeling), el expresionismo y el surrealismo. Mientras la primera corriente llevaba a una experimentación limitada en el tiempo y el espacio, el expresionismo se mantuvo, más allá de sus obras puras, en décadas posteriores, como un componente estilístico y conceptual. El surrealismo, con sus vigorosos impulsos hacia la libertad del inconsciente, también persistió, subterráneamente, en muchos filmes que participaban de lo insólito, sobre todo en la obra del genial Buñuel.

Pero como todos los movimientos renovadores de *élite*, las vanguardias cinematográficas (incluso las entroncadas en una ideología revolu-

cionaria, como el cine soviético de Eisenstein y Pudovkin) tendían a consumirse en las minorías o trasvasarse tenuemente en el otro cine: la industria del espectáculo. Este, por su parte, seguía su camino de poder, donde las múltiples rutinas dejaban pasar, de cuando en cuando, las vitales aventuras creadoras. Estas, como se sabe, surgen cuando menos se las espera y a veces en géneros «menores», como el *western*, la comedia musical o el melodrama. Como si de las limitaciones surgiera el arte, según la frase de Gide.

En los años setenta, sin embargo, surgieron algunas desenfadadas propuestas de un cine que rompía las convenciones. Estas rupturas, más allá de los ya clásicos Fassbinder, Wenders o Herzog, pertenecían a un estilo barroco y que adoptaba la técnica del pastiche, la parodia operística, el culto *kistch* de las modas del pasado. Un paradigma de este cine podría ser la fascinante *Muerte de María Malibrán*, de Werner Schroeter, y —en una faz más seria y solemne— todo el cine wagneriano de Sybelberg. A pesar de su sofisticado desprecio por las convenciones narrativas y plásticas del cine corriente, esta vanguardia germánica no posee la vitalidad y el compromiso de las obras de Godard, por ejemplo. Es en un cine hondamente reaccionario, decadente en su adoración por las formas del pasado y en el fondo profundamente impotente. Por todo esto, sin embargo, es un testimonio invalorable del agotamiento de una cultura, de una civilización. Porque también el cine, en sus momentos más lúcidos, está anunciando la muerte de una época.— *JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha. MADRID-13).*

"PER TENEBRAS AD LUCEM"

Una lectura temática y formal de la pintura de Orlando Pelayo

I

Una gran parte de la obra de Pelayo está relacionada con el concepto de historia. No sólo por la ya célebre serie de los «Retratos Apócrifos», sino por otros muchos personajes y escenas que a sus cuadros afloran. La determinación fundamental es, en todas esas composiciones, siempre la misma: las ambiguas relaciones entre el presente y el pasado, que establecen entre ambos un complejo juego de espejos,

vaivén de imágenes como el que pueda existir entre el original y su doble, sobre todo cuando ignoramos el estatuto preciso de cada uno de ellos. Este fenómeno no tiene lugar a través de la representación de una anécdota naturalista más o menos alegórica, sino en el cuerpo mismo y en la forma plástica empleados por Pelayo. La incierta legibilidad así conseguida hace que se anude en torno a la enmascarada representación de lo histórico una amplia problematización de dicha noción. En efecto, el modo como Pelayo sugiere en el pasado una especie de premonición del presente, así como en éste un resurgir de los fantasmas de aquél, nos hunden inmediatamente en pleno ámbito de la temporalidad. Cuando la historia no es una relación inconexa de hechos, sino permanente devenir, es decir, historicidad, el tiempo se convierte en entraña de la historia. La acción del tiempo provoca, así entendido, una considerable perturbación en esos momentos referenciales y puramente relativos que son, respecto a él, el pasado, el presente y el futuro. Desde el alto mirar del tiempo, el pasado es ya nuestro presente y éste el fatídico ser-para-la-muerte que cumple su entero destino en el futuro. De ahí que, como hace Pelayo, a la narración de nuestro más lejano origen podamos mezclar impunemente todas las fabulaciones del presente. Porque la historia es tiempo, el presente es lo efímero por excelencia y en ese su ser-para-la-muerte recién dicho deviene simultáneamente pasado. La eternidad, nunca sida, constantemente haciéndose, halla su imagen móvil, como leemos en el Timeo de Platón, en el tiempo. Toda antítesis desaparece para dar lugar a una realidad única. Nadie puede decir dónde empieza y dónde termina el tiempo actual, el presente. En consecuencia, tampoco el pasado, reducto simplemente quizá de los sueños y las pesadillas. Así desaparece de nuestro horizonte incluso la posible figura del destino de nuestras vidas.

Que Pelayo ha captado lo inseguro y movedizo de las fronteras que nos empeñamos en introducir en el seno de la temporalidad, nos lo muestra claramente esta confesión a Michel Ragon (*Arts*, París, mayo de 1963): «No he representado personajes determinados, sino retratos como vistos a la luz de un relámpago. No son arquetipos, sino la *sintetización de la España mítica a través de mí mismo*». Pelayo quiere pintar la historia que se prolonga en él y quiere pintarse a sí mismo en la historia. ¿Será el mañana distinto porque se nos aparezca, a primera vista, bajo una nueva forma? ¿O adivinaremos siempre en cualquier ente, bajo no importa qué corporeidad, la constante de la degradación que al mismo tiempo nos constituye y nos corroe? El pintor subraya aquí, además, la intervención humana en el corazón de lo que es fundamentalmente humano, desvelarnos en el otro, asumirlo

como el castigo de un narcisismo sin el cual nunca hubiéramos llegado a reconocernos. Gracias a su intervención, Pelayo consigue poner de manifiesto la dramática aventura del hombre en el tiempo.

El hombre en el seno del tiempo es la verdad de éste. Pero, en relación dialéctica, el tiempo es a su vez la negación del hombre. El tiempo es desgaste, descomposición, corrupción, ruina de nuestros proyectos; finalmente, muerte. Gracias al tiempo adquirimos conciencia de esa otra verdad del hombre que es su irrisoria finitud.

Orlando Pelayo fija soberbiamente en sus telas esa carga simultánea de presencia e inconsistencia, de ser en el no-ser, de lo ido en lo por venir. La pintura de Pelayo nos conduce, llenándonos de perplejidad y zozobra, a ese raro, fugaz instante en que adivinamos el sentido exacto de nuestro estar-en-el-mundo, en que percibimos oscuramente la síntesis fulgurante de los paradigmas de nuestra realidad.

II

El capítulo anterior abre ante nuestros ojos los angustiosos abismos de la incertidumbre. Varios de los títulos de los cuadros de Orlando Pelayo implican directamente esa noción: «¿Qué contarán?», «Pudo ocurrir así», «¿Qué esperan?», «Conjeturas», «Circuitos ambiguos», «¿Qué?» Del alcance de los títulos del pintor asturiano he tenido ya ocasión de ocuparme en un reciente volumen de la serie «Cuadernos Guadalimar». Sin embargo, lo que aquí nos interesa saber es, sobre todo, cómo surgen dichos títulos. Hay que señalar, pues, que los mismos no preceden nunca al cuadro ni, por tanto, lo orientan. Son siempre, en efecto, *a posteriori*. Le son inspirados a Pelayo, por lo que el cuadro mismo sugiere precisamente en tanto que pintura. De lo dicho se desprende que Pelayo no trabaja nunca a partir de una idea temática, de un pre-concepto. La obra se irá constituyendo en la sola obediencia a la ley interna de su singular gestación. Pelayo mantiene, en efecto, en su mediatizada figuración, el impulso intuitivo del gesto. Tampoco es que pinte a partir de la nada. Pero lo que lo guía no es nunca, en todo caso, un proyecto concreto, sino sólo un trasfondo visionario del hombre. El proyecto sería global e inconcreto, arrancaría de las fuentes más ignotas de la experiencia, en los vagos presuntos de la vivencia profunda, para materializarse en formulaciones no menos inciertas en cuanto a sus posibles motivaciones o las posibles interpretaciones, análisis, de su emergencia plástica.

Encontramos, por tanto, la incertidumbre en los dos extremos de la

cadena que va desde las raíces de la actitud creadora a su concreción externa e independiente que llamamos cuadro.

Es, la de Pelayo, una incertidumbre a la vez psicológica, mental, espiritual y práctica. Incertidumbre de la concepción, incertidumbre en el proceso realizador, incertidumbre en cuanto al contenido de la composición plástica que tenemos ante los ojos.

Y es este triple aspecto de la incertidumbre en el quehacer de Orlando Pelayo el que da un clima a sus piezas.

Sólo cuando consigue un artista provocar un clima en su obra podemos decir que pone ésta en juego el máximo de sus capacidades comunicativas. El clima o atmósfera específico de un cuadro es, en efecto, lo que se apodera de nosotros, lo que nos tiende invisibles brazos tentaculares, su auténtico poder de fagocitosis, mucho menos metafórico de lo que algunos puedan creer. El clima es lo que nos envuelve, nos embruja, nos aliena de nuestro yo banal, nos absorbe en la extraña aventura que supone la auténtica contemplación de un cuadro. Desde él un ser nos contempla, se contempla en nosotros y nosotros nos vemos en su verse.

La figura que el clima reviste en gran parte de los cuadros de Pelayo es, como he dicho, la de la incertidumbre.

La incertidumbre es el vacío que nos atrae irresistiblemente, es la perniciosa tentación de lo oculto y de lo desconocido, del deseo malsano de poner a prueba los límites de nuestra autenticidad, incluso de nuestra identidad física y moral.

Un cuadro como «Ficción plausible» contiene precisamente, en la indeterminación de la imagen, en la tenebrosidad cargada de indefinibles sospechas, en ese modo de inspirarnos un alto y anónimo tribunal que casi no nos atrevemos a mirar de frente, los recursos más adecuados para la alternativa plástica de la incertidumbre.

Creo que si Pelayo se ve oscuramente empujado a dar a muchos de sus cuadros títulos como los más arriba indicados, es porque dichos cuadros constituyen ejemplarmente, empleando un lenguaje hegeliano, el momento concreto del concepto universal de incertidumbre.

III

Se ha dicho, y yo mismo he abundado en el aserto, incluso en estas páginas, que Pelayo pone en escena personajes de leyenda, duendes de la memoria perdidos en la lejanía de los tiempos, símbolos de nuestra historia. Esfinges, inquisidores, alcahuetas, reyes y damas de una nueva corte de los milagros, brujas y usurpadores.

«¿Quién sabe —le dice Pelayo a Jean Rousselot— si yo no trazo,

sin saberlo, itinerarios ideales de la nostalgia, cartas (mapas geográficos) de la ausencia?»

La pregunta parece formulada en términos de proposición de un enigma. ¿Se trata de un verdadero intento de reasumir el pasado? ¿Son realmente los seres que pueblan los cuadros de Pelayo apariciones, fantasmas de la nostalgia y de la ausencia? ¿Qué interés tiene resucitar esas disecadas momias del pretérito?

Algo particular tiene que haber en tales entes de ficción, empleada aquí la expresión en una doble articulación (ficciones de la ficción), para que nos impresionen y nos subyuguen como lo hacen.

Empecemos, pues, por fijarnos, si queremos resolver el enigma, en cómo esa galería de personajes se ofrecen a nuestra mirada. Vemos así que todo lo que pueda ser forma aparece profundamente desdibujado. Los ojos, la boca, por ejemplo, podrían no ser más que hendiduras de yelmo o visera, o aberturas en el espesor de un vendaje o de una mordaza. Ilusión también, quizá, las armaduras, las espadas y lanzas, los cuerpos deformes, los báculos, mitras y tiaras; ilusión las prendas de tribunos y meninas, de alguaciles o jueces; ilusión las bichas y las esfinges.

Universo, en una palabra, de disfraces y máscaras, universo escénico por excelencia. El gran teatro del mundo, la Comedia humana en la que reconocemos, como en una pesadilla, nuestro doloroso sino. O espejo, a lo Stendhal, a lo largo de nuestras vidas. Sí, ahí estamos nosotros, sobre el tablado, en esa revelación en que la máscara, como adivinara Goya, no es ni ocultación ni disimulo, sino cruel emerger de nuestra auténtica personalidad.

La máscara, instrumento privilegiado de la desfiguración, ejerce entonces una especie de función catártica. Se trata en tales casos, nos dice E. Kiris, de herir a *otro* a fin de no ser un *nosotros-mismos* herido y descompuesto. Peligroso juego en el que, de imagen en imagen, acabamos por no saber ya quién es quién. ¿Cuál de los dos, del originario o de la imagen, es la ilusión del otro?

Lo que nos atenaza, lo que nos encadena tan fuertemente a las imágenes de Orlando Pelayo no puede ser el espectáculo distante de unas figuras de otros tiempos, por mucho interés histórico que tengan. No, si nos sorben hasta tal extremo, como decía en el capítulo anterior, es porque bajo su disfraz apunta lo que nosotros tanto empeño hemos puesto en enmascarar con nuestro propio disfraz. El hombre no puede nunca desdoblarse de un modo tan total que ya no se parezca a sí mismo.

Rousseau ha escrito: «Nadie osa ya parecer lo que es». Y nos ponemos una máscara, sin darnos cuenta ingenuamente de que será

ella precisamente quien nos lleve al acto de lo que verdaderamente somos. En el carnaval de las máscaras estallan la orgía, el robo, las violaciones, el asesinato.

Muriel Gagnebin afirma: «Poniéndonos una máscara idolátrica, el hombre pierde, al mismo tiempo, la máscara social tan pacientemente forjada a fuerza de voluntad y a fuerza también de hipocresía. Así recupera su individualidad, su rostro *auténtico*».

Y añade: «El hombre que se pone una máscara es un monstruo..., pero un monstruo *inventado*..., procedente de la ficción, del juego del arte».

En fin, E. Castelli dirá: «La máscara es una clarificación, no un modo de ocultar».

Con su acervo de polvorientos disfraces, Pelayo nos propone, en efecto, el cruel retrato de nuestras inconscientes pantomimas en una representación nunca culminada.

La pintura de Pelayo es pirandelliana. *Así es si así os parece* podría constituir perfectamente el título de cualquiera de las obras del pintor, y con idénticas reversibilidades de sentido. *Enrique IV* es otra pieza que corresponde perfectamente, en la dramaturgia, a lo que plásticamente nos sugiere en sus telas Pelayo.

Todo contemplador de un cuadro de Pelayo ha de sentirse forzosamente preso en esos complejos movimientos dialécticos entre la realidad y la ficción. Y, como siempre en las grandes obras, la ficción acaba superando a la realidad.

IV

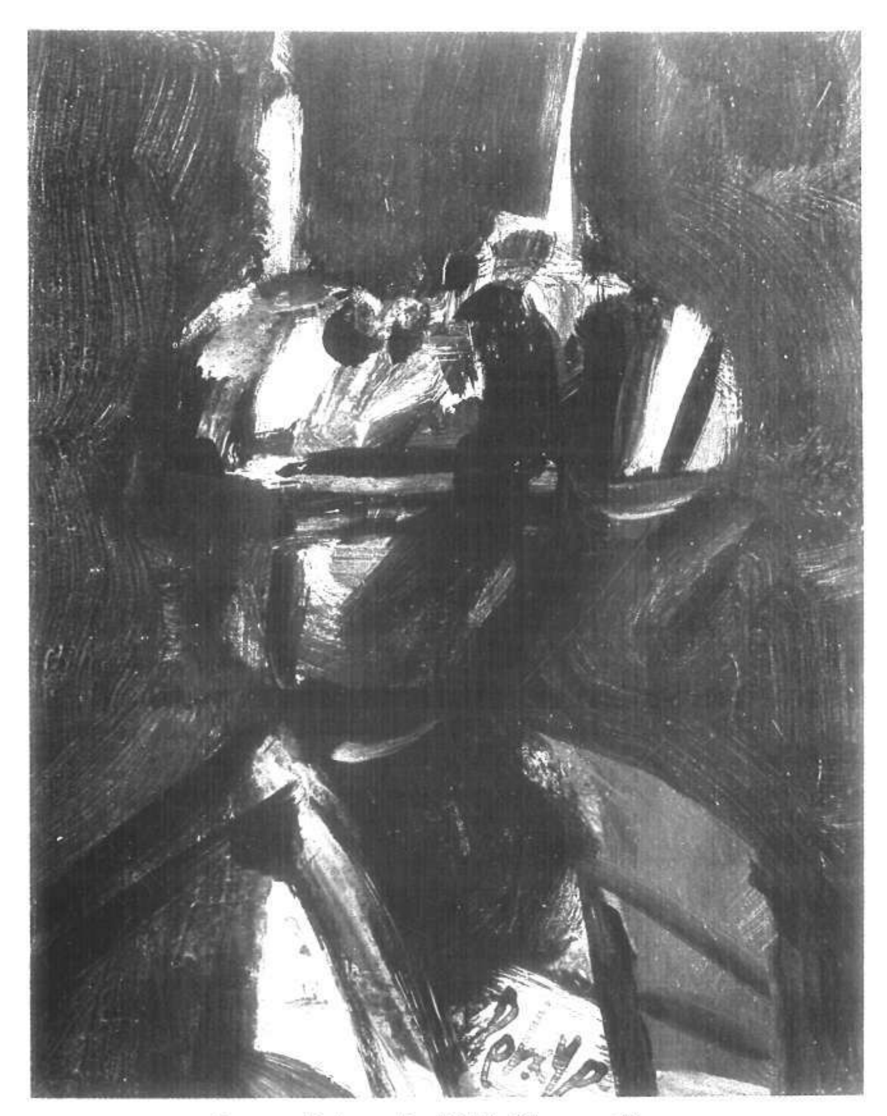
Habitamos en la oscuridad, estamos condenados a vivir en la semipenumbra.

En la pintura de Orlando Pelayo, la oscuridad y las sombras ocupan un lugar destacado. Son ramalazos nocturnos propicios a la aparición de fantasmas y quimeras.

Muchos son, es cierto, los personajes de Pelayo que se agitan, se confabulan y actúan al amparo de la oscuridad, en la sombra. Que se ciernen sigilosos sobre nosotros y nos convierten en fácil presa de sus inconcretos designios.

Zonas umbrías que no se contentan con fijarse pasivamente en la economía compositiva del cuadro, sino que, como agentes de la noche, inaprehensibles y peligrosamente móviles, parecen horadar materias y colores, someter todas las criaturas a un incongruente destino.

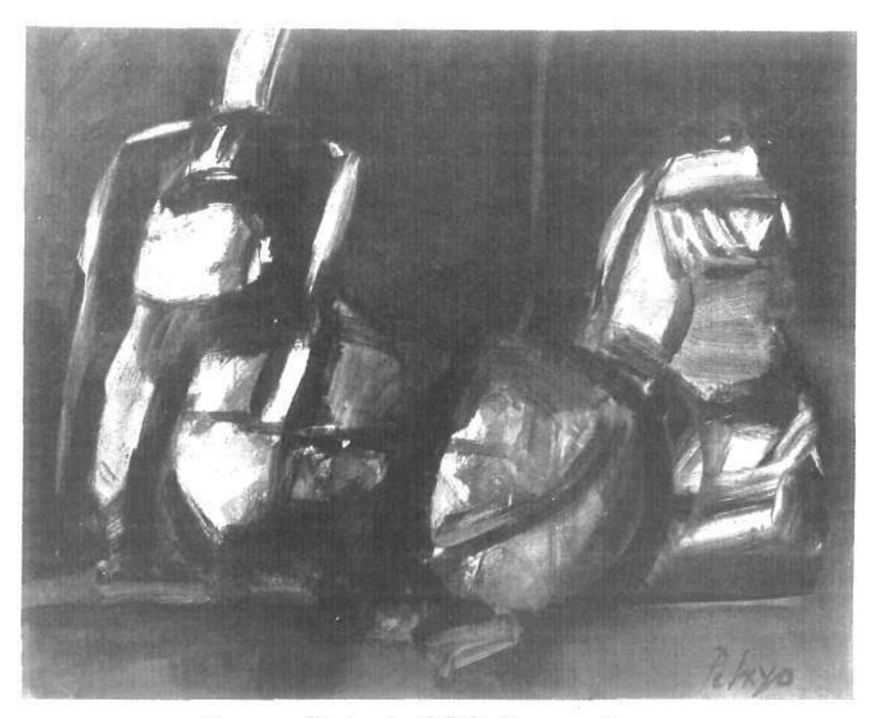
Noche de la amenaza y noche de la complicidad que envuelve en su oscuridad los horrendos crímenes de los humanos. Cabe esperarlo



PELAYO: *Petit sorcier* (1977), 27 cm. × 22 cm.



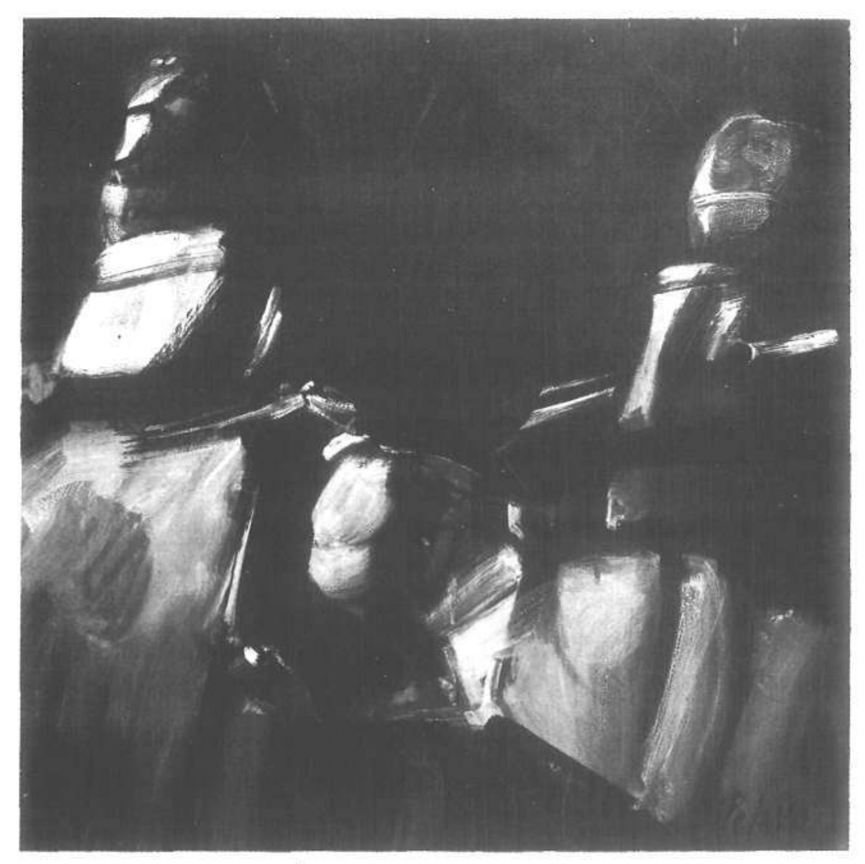
PELAYO: *¿Qué contarán?* (1967), 1,30 m. × 1,30 m.



PELAYO: *Allotropies* (1977), 92 cm. × 73 cm.



PELAYO: *Los oteadores* (1974), Museo de Arte Moderno de Bilbao.



PELAYO: *Fiction plausible* (1974), 80 cm. × 80 cm.

todo de esa hondonada en la que se pierde el origen de las edades, se diluyen los perfiles y pierde la mirada sus visionarios poderes. Matriz, útero materno de aguas estancadas en las que se refleja el negro exangüe de la nada.

Pero la oscuridad no es en la obra de Pelayo esa quietud de ignorancias y vacío inconmensurable. O, en todo caso, está sólo en ella como impensable germen del mundo y como océano letal donde, fatalmente, se hundirá un día el sol frío e incoloro. Entre esas horas extremas de la vida que le ha sido fijada, otras luces hienden el espesor de sus sombras. Hacen irrupción, desgarrando el tenso lienzo de la oscuridad, los vislumbres de otros utópicos desenlaces. Evocación e invocación mítica, recurso a febriles leyendas, pues sabemos que sólo podremos mantenernos ahí mientras seamos capaces de inventarlas.

Son las luces las que, en un recorte de sombra china, nos prestan un contorno y crean la ilusión del movimiento. Nueva caverna platónica, pero esta vez sin una realidad que proyecta en el recóndito muro la falsa imagen de su ser.

En la pintura de Pelayo no hay cuerpos con su sombra a cuestas, ni siquiera cuerpos puros y divinos sin sombra. No hay más que sombras sin cuerpo, sueños, pobres títeres sin titiritero, vociferantes, arrojados, como en la condenación bíblica, al mundo de las tinieblas.

Una frase en el *Británicus,* de Racine, nos ofrece un parangón literario perfecto, sobrecogedor en su simplicidad sintetizadora, de las telas que muestran esos aspectos de la temática de Pelayo: «Sombras, antorchas, gritos y silencio».

Sombras fugitivas, sombras que pasan. Simulacro quizá, según la doctrina de los antiguos paganos, de los cuerpos después de la muerte. Sombras erráticas y despavoridas. Sombras en lucha por reinos inconsistentes, hijos de su eterno desvarío.

Unicamente les dan vida esos feroces resplandores, esos sulfurosos colores que relampaguean en la pintura de Pelayo. Pero ¡ay del día en que tales resplandores se apaguen! Porque entonces será el llorar y el chirriar de dientes, porque entonces los signos de lo que fue nuestra extraña tragedia quedarán envueltos en un silencio sin fin.

Eso es, de todos modos, lo que de forma relativamente encubierta anuncia el imperio de la oscuridad y de las sombras en la obra de Pelayo. Presagios de muerte, sibilina formulación de nuestra desnudez fundamental y de nuestra radical inconsistencia. La oscuridad es la morada de la muerte. Las tinieblas que durante tanto tiempo se han balanceado sobre la imaginaria senda de nuestros pasos acabarán cerrándose, crujientes y herméticas, en torno a nuestro cuerpo abandonado.

Otra puede ser, sin embargo (probablemente no opuesta, sino simultánea), la interpretación del tenebrismo, que también lo podemos llamar así, en los cuadros del pintor asturiano. Y es la de sus relaciones con lo misterioso y con lo secreto.

El misterio es, por definición, lo que no aparece claramente, lo que se oculta a la luz, lo que se mantiene, pues, fuera de nuestro alcance. El misterio se cobija en los entresijos de la sombra, anida en la oscuridad. También cuando nos barruntamos algo, cuando sospechamos algo, decimos que tenemos una sombra de ese algo. La oscuridad protege y alimenta el misterio. Como es la oscuridad la que cubre las cosas secretas. Misterios y secretos germinan en páramos sombríos por los que sería peligroso aventurarse. Desvelar el misterio y el secreto es llegar al extremo último donde no habrá ya nada más, salvo una luz enceguecedora.

La pintura de Orlando Pelayo está precisamente, y sobre todo, cargada de las dimensiones de lo secreto y misterioso, de sospecha y de sospechosas intuiciones. Algo nada claro (sombrío) y sumamente intranquilizador ocurre en ella.

V

«Per tenebras ad lucem». De las sombras a la luz. Pero en esa ascensión hacia el reino de la otra faz de la totalidad, el pintor encuentra la transición del color, los dominios de la vida. De una vida contingente, sí, transitoria e inestable, pero la única en todo caso que nos haya sido otorgada.

Oponía yo en el capítulo anterior al silencio total de los antros nocturnos, a la oscuridad plena de la ausencia originaria, el deslumbramiento no menos vacío e inaudible de la luz absoluta. Son dos las circularidades existenciales que aquí se expresan. Una nos lleva de las tinieblas de los orígenes al desolado estigio de los mármoles tumbales. La otra pretende arrancarnos de las entrañas de una blanca pureza primigenia para conducirnos al quietismo de una beatitud donde se anegan todos los rumores de la vida. Le son tan nefastos a ésta los albos campos de la razón sin contrapartida, como los desordenados movimientos de las profundidades instintivas dominando en dueños únicos.

El «cuadrado blanco sobre fondo blanco», de Malevitch, representa la consecuencia última de una aventura tras la que nuestra conciencia se extingue.

La vida y la pitura, que es una de sus altas expresiones, hallan su verdadera fórmula alquímica en el «cuadrado negro sobre fondo blan-

co», es decir, en el contraste, en la oposición de los contrarios, en la dialéctica entre la oscuridad y la luz. Blanco/negro es el primer contraste de color, la analogía fundamental de las fuerzas y tensiones sobre las que se asienta la vida.

En cualquiera, pues, de las dos circularidades existenciales a que me he referido se inscriben, como única transición fructífera, los fulgores del color.

El color es la síntesis suprema de los polos destructores que son la luz y la oscuridad.

En la pintura de Pelayo, que, según hemos visto, fondea en aguas de incertidumbre y de inquietantes presentimientos, el color constituye la base de sus procedimientos expresivos. Colores sordos, apagados, entre los que se abre paso de pronto el trallazo de un pigmento más virulento y estridente. Colores con relentes de putrefactas humedades, a los que se opone, en una pincelada nerviosa, la rutilante exaltación de los otros.

Ahí es donde se crea el espacio del drama, donde nacen las dimensiones significativas del acontecer. De esas duras y violentas oposiciones viene la dinámica que anima, que dinamiza los elementos encerrados en el plano plástico.

Los verdes, los amarillos verdosos, erosionan, descomponen, contaminan con su malsana atmósfera las formas y los volúmenes. Los amarillos se apagan como soles mortecinos y los violetas acallan con su fúnebre tristeza los tumultos agresores.

El rojo, por fin, empleado en variadísima gama, dominante o incrustándose insidioso aquí o allá, introduce rotundos acentos de cólera y crueldad, de fuego y muerte, de intrepidez y demencia.

El color no es en Pelayo un medio de representación, sino verdadero lenguaje, medio de expresión.

Pero tiene, al mismo tiempo, otra función, sólo relativamente mecánica o convencional: la de componer. No siendo su pintura lineal, o sea, que no emplea la línea, el arte del silueteado, del contorno dibujado, el artista ha de utilizar el color como elemento estructurador de la composición, ha de valerse únicamente de él para constituir formas y volúmenes. También bajo este aspecto recurrirá Pelayo a una técnica compleja, paradójica, pero que sólo así podrá convertirse, a su vez, en elemento creador de contenido. En efecto, y gracias asimismo al gestualismo de que se vale el pintor, al mismo tiempo que escenas y personajes se corporeizan en el empaste cromático, al mismo tiempo, digo, se ven sometidos a un proceso destructor por el que se ordenan a la unidad de sentido global que hemos ido viendo en los capítulos anteriores.

Gérard Xuriguera nos describe así el proceso generativo de las obras de Orlando Pelayo:

«El lirismo devastador se cumple en un impulso liberador corregido por un dominio intuitivo de las correspondencias pictóricas, una exigencia extrema en la dosificación cromática, acordando los tonos sordos con la jubilación de gamas más apoyadas, un riesgo constante en la apropiación de un lugar movedizo, sometidos a las imprecaciones del gesto. Un gesto amplio, tenso, sin procedimientos mecánicos, al borde del virtuosismo, aunque siempre controlado. Gesto, en fin, que agrieta sin desmoronar, borra sin aniquilar, cierne sin describir, al mismo tiempo que permanece anclado en las pulsiones de la interioridad.»

La imagen se yergue así, en ese empleo audaz, agrio y destemplado del color, con una tenacidad incomparable.

Pelayo hace que cada color irradie su poder y penetre nuestra sensibilidad, que nos ligue a la escena que para nosotros forjan y que sólo nos muestran en un instante álgido, justo antes de ser definitivamente engullida por la oscuridad o destruida, como Icaro, por la excesiva intensidad de la luz.

Dominio patético el que Pelayo crea en los sutiles juegos de su paleta, dominio de lucha, de la encarnación del alma en el cuerpo, de la verdad y de la ilusión. Espejismos, en efecto, magia dramática del color que nos mantiene jadeantes en pos de nuestra sombra, en un inútil esfuerzo por revivir la imaginaria historia que nunca hemos dejado de ser. Una forma circular más, como los espacios cerrados y sofocantes de la pintura de Pelayo.

Una y otra vez vuelven cual pesadillas, a propósito de cada nuevo análisis, los mismos conceptos de una intriga sin fin. Mundo concluso.

VI

A menudo, a lo largo de estas páginas, he hecho referencia a la expresión en la pintura de Pelayo. Pero en todos los casos se trataba del sentido más lato del término, es decir, en tanto que simple manifestación o exteriorización, de la mayor o menor expresividad de las formas plásticas empleadas. La expresión es, desde este punto de vista, una determinación aplicable, positiva o negativamente, a cualquier obra de arte, del estilo o tendencia que sea.

Salta a la vista, no obstante, que la obra de Pelayo bien pudiera mantener con dicho concepto relaciones más concretamente históricas. Se plantea entonces, en efecto, la cuestión de su pertenencia a la corriente del «expresionismo», en boga, sobre todo, desde principios de

nuestro siglo, pero cuya aplicación en calidad de concepto estético se ha extendido luego, como se ha hecho también con el par antinómico clasicismo/barroquismo, al curso entero de la historia del arte. Nos encontramos así con que, ante la necesidad aclaratoria y sistematizadora que impone el estudio de la variedad de manifestaciones artísticas, raros son los críticos o historiadores que no hayan situado de lleno a Orlando Pelayo en el expresionismo.

Convengamos en que, a primera vista, el calificativo de expresionista parece perfectamente adecuado a su pintura. Pero una lectura más sutil acaba por imponernos ciertas reservas al respecto.

En un intento destinado a poner de relieve las estructuras formales distintivas del expresionismo, Murielle Gagnebin establece, a través del estudio de la obra del polonés Czapski, cuatro criterios aptos a definir el conjunto de la corriente en cuestión. Escribe: «Sin que los cuatro se hallen siempre presentes en cada expresionista, sí se articulan, no obstante, con frecuencia y parecen permitir, en consecuencia, una clasificación. Se trata, en primer lugar, del tratamiento del espacio (espacios oclusos); en segundo lugar, de la expresión deformada de rostros y cuerpos, de un cromatismo muy especial (lo típico del expresionismo es la exaltación del color, dando a las tintas su máxima virulencia); en tercer lugar, y para terminar, de cierto clima donde dominan lo extraño e incluso lo fantástico».

Yo creo que la pintura de Pelayo sólo hasta cierto punto corresponde con los citados criterios. Donde más se aparta de ellos es en el empleo del color: la acidez del cromatismo del pintor asturiano, los matices del claroscuro y un innegable preciosismo en los fulgores de ciertos pigmentos no llegan nunca a una exacerbación directa, quiero decir chillona y de superficie. La exacerbación en Pelayo, que sí la hay, es una intensidad de los trasfondos. No hay irritación entre tonos altos y francos, sino rescoldos de ardores encubiertos o disimulados. Pelayo es, en cuanto al color, más solapado que frenético.

Si hablamos de la deformación de rostros y cuerpos hay que tener muy presente que los personajes de nuestro pintor no contienen, como los de los expresionistas, una dimensión caricatural. Cuando Gagnebin afirma rotundamente que «la caricatura constituye el segundo fenómeno específico del expresionismo», nos sentimos muy lejos de los recursos expresivos que Pelayo pone en juego. La deformación de sus creaturas es de otro orden. No se trata en él de pervertir los rasgos de lo real, sino de ofrecernos la incierta imagen de la memoria, cuando no de la aparición confusa o, como he escrito en los capítulos anteriores, del simulacro. Los seres que aparecen en la pintura de Pelayo son fantasmas del tiempo. Son los sueños los que se propagan hasta el

corazón de la realidad, a la que emponzoñan y carcomen, no una visión de la realidad concreta y actual producto de un espíritu lúcidamente desengañado y escéptico. Las virulencias y sarcasmos de Pelayo no apuntan nunca a la cotidianidad de nuestro entorno, son expresiones de la pura interioridad, de nuestra intrahistoricidad, resultado del alma perturbando a la razón.

Siendo los dos elementos anteriores, tal como los define Gagnebin, los esencialmente propios del expresionismo, resulta difícil, vistas la muy distinta práctica e intencionalidad que en la pintura de Pelayo revisten, situar sin más a éste en dicha corriente.

Tampoco me parecen suficientemente apropiadas a la obra de Pelayo las características que Gasser considera como específicamente expresionistas: predominio de la intuición, de la imaginación y de la visión sobre el conocimiento intelectual; proyección de una disposición individual sobre la naturaleza, sobre el hombre, sobre el objeto representado, cualquiera que sea su carácter autobiográfico; antipatía por la sociedad burguesa y simpatía por la humana; preocupación dominante por los problemas morales, religiosos y eróticos; irrealismo del color y uso casi general de la deformación.

Rasgos todos ellos que sólo tangencialmente se reflejan en la pintura de Pelayo. A lo intuitivo opondría yo lo instintivo; a la imaginación, lo imaginario; a la visión, una aprehensión de esencias; a la proyección individual, la revelación de lo oculto; a las preocupaciones de diverso tipo indicadas por Gasser, una disponibilidad abierta para la receptividad de las voces que claman desde lo desconocido.

Hay, sobre todo, en Pelayo ese fondo de enigmatismo y de onirismo ya comentado que lo apartan decididamente de las vías expresionistas, tal como Gagnebin y Gasser las conciben. En fin, la falta casi total de anécdota, la irrelevancia de los detalles, la desfiguración, que hacen que Pelayo se mantenga al borde mismo de la abstracción, constituyen otros tantos argumentos a favor de la reconsideración de una identificación con el expresionismo llevada a cabo con excesiva precipitación.

Probablemente sorprenderá (¿quizá al mismo pintor?) que, a contracorriente y por todo lo dicho hasta aquí, yo prefiera situar a Pelayo más cerca del surrealismo que del expresionismo. Gagnebin había visto ya precisamente, en *Fascination de la laideur,* la posibilidad de ese corrimiento del expresionismo hacia el surrealismo: «Vacilantes entre el escarnio puro y simple, por una parte, y la evocación onírica, por otra, donde el conjunto no deja nunca de ser el envés lastimoso del deseo, ciertos mundos expresionistas secretan una modalidad fantástica

que sitúa a dichas obras en la línea directa del simbolismo y anuncia con fuerza el espíritu surrealista».

No otra cosa es lo que ocurre con Orlando Pelayo. Lo curioso es que casi todos los comentaristas que lo han calificado de expresionista manejan luego fórmulas de análisis que sólo se comprenden bien desde una perspectiva precisamente surrealista. En todo caso, y por lo que a mí se refiere, la lectura temática y formal que he desarrollado en el presente artículo parte de y abunda en el contenido surrealizante de la pintura de Orlando Pelayo.—*ANTONIO URRUTIA (35, rue Condorcet, 75009 PARIS).*

BIOGRAFIA SUCINTA

1920. Nace el 14 de diciembre en Gijón (Asturias).

1936. Exilio en Orán.

1944. Primera exposición personal en la Galería Colline, de Orán.

1945. Nueva exposición en la Galería Colline.

1946. Figura en una exposición en el Museo de Orán, en la que figuran asimismo obras de Picasso, Matisse, André Lhote, Othon Friesz.

1947. Se traslada a París, donde vive desde entonces.

1951. Ilustra el libro *Les moyens d'existence* de su amigo el poeta Jean Rousselot.

1953. Lo invitan a la Bienal de Menton, donde obtiene el Premio Jeckel. El Museo de Orán adquiere una obra.

1954. El Museo de la Villa de París adquiere una de sus obras.

1955. Obtiene el Gran Premio Othon Friesz. El Museo de Poitiers le consagra una exposición antológica.

1956. Exposición personal en la Galería Monique de Groote (París). Pinta y expone el retrato conjunto de Albert Camus y Jean Grenier. Exposiciones personales en Toulouse, París y Poitiers.

1957. Las ediciones Pierre Cailler (Suiza) publican una monografía sobre Pelayo en la colección Les Cahiers de l'Art.

1958 a 1960. A petición de Albert Camus realiza ilustraciones para su obra *Récits et Théâtre* (Ed. Gallimard). Exposición personal en la Galería Synthèse (París) y en la Galería Pierre Cailler (Lausana).

1961 a 1966. Ilustra con litografías originales una edición de obras completas de Albert Camus. Exposiciones personales en la Galería Synthèse, de París; en el Palacio de Bellas Artes de Toulouse, en Grenoble; en la Galería Schindler (Berna) y en la Galería Drian (Londres). Obtiene el «Premio Portica» en la Bienal de Menton.

1967. Vuelve a España después de veintiocho años de ausencia. Viaja por Asturias, Castilla la Vieja, la Mancha, Extremadura, Cataluña.

1968. Exposiciones personales en Neuchâtel (Suiza), Bilbao, Gijón, Oviedo.

1969. Primera exposición en Madrid, en la Galería Biosca.

1970 a 1973. «Ides et Calendes» (Suiza) publica una selección de once sonetos de Quevedo con ilustraciones al aguafuerte (1971). Exposiciones personales en la Galería La Felouque (París), en la Galería

Buckingham (Londres), Galería Frontera (Madrid), Galería Altamira (Gijón) y en Neuchâtel (Suiza). Termina de grabar los cobres para *El Lazarillo de Tormes* que editará Rafael Casariego en Madrid.

1976. Exposiciones personales en Arles y en las Galerías Altex (Madrid), Bellechasse (París), Numaga (Neuchâtel), Hélène Trintignac (Montpellier) y Huguerie (Burdeos).

1977. Exposición personal en la Galería Bellechasse (París), figurando en el catálogo un texto de Gérard Xuriguera y un poema de Guillevic.

1979. Exposiciones personales en Colmar (Gal. Jade), Munich (Gal. Antares), Cagnes-sur-Mer (Chateau-Musée), Montpellier (Gal. Hélène Trintignan) y Clemmingebro (Gal. Clemingc, Suecia). Ilustra las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre* (doce planchas) para las Ediciones de Arte y Bibliofilia (Madrid). Expone en la Galería Moris, de Tokyo.

1980. Exposición en la Galería Bellechasse (París).

1981. Exposición personal en la Galería Rayuela (Madrid).

LA ESTRUCTURA DEL "SIERVO LIBRE DE AMOR" Y LA CRITICA RECIENTE

El *Siervo libre de amor* fue publicado por primera vez en la edición que Antonio Paz y Meliá preparó de las *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara* para la Sociedad de Bibliófilos Españoles (Madrid, 1884). Desde entonces la obra ha presentado para la crítica dos problemas concernientes a la estructura de la misma: uno es el de la unidad; el otro, el de la terminación. El primero tiene que ver con la intercalación de la «Estoria de dos amadores»; el segundo trata la cuestión de si la obra, tal cual ha llegado a nosotros [1], está completa o no.

El problema estriba en tratar de conciliar el contenido de la narración con la exposición que el propio autor nos anticipa al principio de la obra:

> El siguiente tratado es departydo en tres partes prinçipales... La primera parte prosigue el tiempo que amó y fue amado; fygurado por el verde arrayhan, plantado en la espaçiosa vía que dizen de bien amar, por do siguió el coraçón en el tiempo que bien amava. La segunda refiere el tiempo que bien amó y fue desamado; figurado por el árbor de parayso, plantado en la deçiente vía qu[e] es la desesperaçión, por do quisiera seguir el desesperante libre aluedrío. La terçera vía, y final, trata el

[1] La única redacción del *Siervo libre de amor* que conocemos forma parte del manuscrito 6.052 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 129v-141v. Este manuscrito tenía antes la signatura Q224.

tiempo que no amó ni fue amado; figurado por la verde oliua, plantada en la muy agra y angosta senda, qu[e] el siervo entendimiento bien quisiera seguir, por donde siguió, después de libre, en compañía de la discreçión [2].

¿Se ajusta la narración a esta especie de programa? Todos los estudiosos del *Siervo* están de acuerdo en que las dos primeras partes sí responden a lo que Juan Rodríguez nos anticipa en esta especie de prólogo. La dificultad surge al final: ¿hay una tercera parte?, y si la hay, ¿está completa tal como nos la programa el autor? En cuanto a la intercalación de la «Estoria», ¿cuál es el papel de esta narración caballeresca?, ¿es necesaria su inclusión dentro del relato autobiográfico-sentimental?

Hasta la década pasada los críticos parecían estar de acuerdo en estas cuestiones y seguían repitiendo la opinión, primeramente expuesta por Paz y Meliá [3], de que el manuscrito que conservamos del *Siervo libre de amor* está incompleto y que la «Estoria» es un añadido traído a remolque sin venir a cuento, un «quiste» que forma una narración completamente autónoma y separada de la narración autobiográfica [4].

En los últimos diez años ha aumentado el interés por la obra del padronés (y por la novela sentimental en general), y, como era de esperar, se ha confrontado de nuevo el problema de la estructura del *Siervo*. Esta vez, sin embargo, los juicios emitidos por los críticos distan mucho de parecerse unos a otros. Algunos siguen diciendo que el manuscrito está incompleto, o que la «Estoria de dos amadores» es un «quiste desmesurado»; pero otros, por el contrario, piensan que la obra está completa y que la narración caballeresca está integrada a la autobiográfica de una manera lógica.

Inicia esta etapa César Hernández Alonso con su tesis doctoral: *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón*, presentada en la Universidad de Valladolid en 1970 [5]. El profesor español concuerda con la crítica anterior en pensar que la «Estoria» es un «quiste desme-

---

[2] JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN: *Siervo libre de amor*, edición de Antonio Prieto (Madrid, 1976), páginas 65-66. Todas las citas siguientes son de esta edición y vendrán expresadas con el número de página entre paréntesis.

[3] ANTONIO PAZ Y MELIÁ: *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara* (Madrid, 1884), pág. xxi.

[4] Con alguna ligera diferencia de unos a otros, éste es básicamente el juicio de MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela*, Ed. Nacional de las *Obras Completas* (Madrid, 1962), II, 39; CHANDLER R. POST: *Mediaeval Spanish Allegory* (Cambridge, 1913), pág. 96; CARLOS MARTÍNEZ BARBEITO: *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón (Estudio y Antología)* (Santiago de Compostela, 1951), págs. 108 y 113; MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL: «Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras», *NRFH*, VI (1952), 314 y 322; CARMELO SAMONÀ: «Per una interpretazione del *Siervo libre de amor*», en *Studi ispanici*, I (Pisa, 1962), 195-96, y H. TH. OOSTENDORP: *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española* (La Haya, 1962), pág. 62. Notable excepción es la de EDWARD J. DUDLEY, que considera el manuscrito completo, en «Structure and Meaning in the Novel of Juan Rodríguez del Padrón: *Siervo libre de amor*», tesis doctoral (Universidad de Minnesota, 1963).

[5] De esta tesis se publicó un resumen con el mismo título (Valladolid, 1970), que es el que utilizo.

surado», compuesto en distinto momento que la parte autobiográfica, pues, según él, responde a una disposición anímica diferente y es el resultado de una evasión en la que «predomina la imaginación, la acción, fantasía y drama», cuya lectura nos aparta de la parte sentimental [6]. En cuanto a la estructura del *Siervo,* Hernández Alonso considera que es una novela concéntrica y cerrada, pues el que Juan Rodríguez hable de tres partes, no implica que tenga que exponerlas con la misma extensión, ya que sólo las dos primeras son algo interesantes. Identifica la Syndéresis con Gonzalo de Medina, por lo que no le resulta extraño que corte la narración «en el momento en que la 'discreción' pregunta al autor por sus aventuras y él se dispone a narrarlas, pues justamente es lo que ha hecho en la novela» [7]. De este modo une el final con el principio, un final acabado *in media re,* según el crítico, en el que el autor no necesita relatarnos el tiempo de no amar ni ser amado, en el que escribe la obra. Para llegar a esta conclusión, Hernández Alonso hace una interpretación del título distinta a la que se venía haciendo: «siervo, libremente, de amor»; es decir, *siervo de amor por su propia voluntad,* con lo que no hay necesidad de una parte en la que el siervo se vea *liberado de amor* [8].

Dos años más tarde, Martin Gilderman publicó un artículo bastante curioso en el que divide el *Siervo* en cuatro partes, correspondiendo la tercera a la «Estoria», y la cuarta a las páginas finales. Según Gilderman, las dos partes finales no tienen ninguna relación aparente con las dos primeras, sino que «son en realidad otras manifestaciones del viaje del héroe al reino de la muerte y su futuro *[sic]* apoteosis» [9]. Interpreta la «Estoria» como una expresión del nacionalismo gallego, una paganización de la leyenda de la llegada del apóstol Santiago a Galicia, y ve en Ardanlier una especie de apóstol de la religión del amor, y en Padrón el centro del amor cortés. En cuanto al final, el profesor americano opina que está incompleto, pues dice que «la última parte es sólo un fragmento», al que añade lo que él cree que le falta. Para ello identifica a la Syndéresis con el «Hada Morgana que llega en su 'navío' para llevar al autor al paraíso reservado para los héroes de amor» [10].

En 1973, Dinko Cvitanovic se manifiesta en contra de referirse a la «Estoria» como novela caballeresca, pues ve en todos los actos de

---

[6] *Ibid.*, pág. 17.
[7] *Ibid.*, pág. 40.
[8] *Ibid.*, págs. 22-26.
[9] MARTIN S. GILDERMAN: «La apoteosis del amante cortés: Hacia una interpretación del *Siervo libre de amor*», *BFE*, XII, núms. 42-45 (1972), 37-50. Cita de la pág. 47. Gilderman repite esencialmente este análisis en el capítulo sexto de su libro *Juan Rodríguez de la Cámara* (New York, 1977).
[10] *Ibid.*, pág. 49.

Ardanlier «el peso de una mentalidad 'sentimental' que gravita poderosamente en todos los rasgos del *Siervo*» [11]. Y añade más adelante que «es cierto que la *Estoria* adquiere una individuación y una autonomía propias, pero los elementos que la hilvana con las dos partes restantes —la que le precede y la que le sigue—, aunque tenues, se revelan en una continuidad no muy forzada» [12]. No discute Cvitanovic el aspecto de la terminación de la obra, pero concluye que su «estructura aparece como un mosaico de posibilidades, de aperturas y matices, que no llegan a ocultar su carácter de novela cerrada y terminada» [13].

En otro libro aparecido ese mismo año, Armando Durán vuelve a hablar de dos novelas independientes en el *Siervo*. No obstante, no le parece que la «Estoria» esté traída a remolque, y opina que la «parte autobiográfica pretende ser en realidad una deformación literaria del tema de Ardanlier y Liessa» [14]. Tampoco discute si el *Siervo* está acabado; solamente dice que la obra sigue perfectamente el trazado de un «tratado» en el que podemos distinguir sus tres partes claramente: el exordio, el cuerpo y el epílogo, «casi todo en verso, que de ningún modo llega a constituir el desenlace de una novela» [15].

También en 1973 publicó Bastianutti un artículo sobre el *Siervo* en el que distingue dos novelas diferentes y ve la «Etoria» como un «*exemplum* perfecto», que le sirve al autor para demostrarle su error y sus posibles consecuencias [16]. No elabora Bastianutti sobre el final, aunque parece interpretar la obra como cerrada, ya que dice que «sale el autor vencedor de la crisis entre las pasiones y la razón... El Entendimiento ha vencido a la Fortuna, que había sido causada por la turbación aportada por las pasiones amorosas desenfrenadas del autor» [17].

En 1976 aparece una nueva edición del *Siervo* en Clásicos Castalia, con un inteligente estudio de Antonio Prieto. Para el crítico español, la primera novela sentimental española «es una narración unitaria y orgullosamente estructurada dentro de un tiempo *courtois*, desde el que el autor se siente seguro frente a la temporalidad cotidiana» [18]. Divide la obra en cuatro partes, que no corresponden a la división

---

[11] DINKO CVITANOVIC: *La novela sentimental española* (Madrid, 1973), pág. 83.

[12] *Ibid.*, pág. 92.

[13] *Ibid.*, pág. 120.

[14] ARMANDO DURÀN: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Madrid, 1973), página 23.

[15] *Ibid.*, pág. 49.

[16] D. L. BASTIANUTTI: «La fonción de la Fortuna en la primera novela sentimental española», *Romance Notes*, XIV (1973), 401. El artículo ocupa las págs. 394-402.

[17] *Ibid.*, pág. 398. Dos años más tarde aparece un artículo de ANTONIO LINAGE CONDE: «Los caminos de la imaginación medieval: De la *Fiammetta* a la novela sentimental castellana», *Filología Moderna*, 55 (1975), 541-61, que no aborda las cuestiones aquí discutidas, limitándose a citar las palabras de Menéndez Pelayo de que a la obra «indudablemente falta algo».

[18] ANTONIO PRIETO: «Introducción» al *Siervo*, ed. cit., pág. 33.

anunciada por el autor: *A* contiene las páginas introductorias; en *B* agrupa las partes primera y segunda, correspondientes a los tiempos de amar y ser amado, y amar y no ser amado; *C* está constituida por la «Estoria», y *D* ocupa las páginas finales. Esta estructura corresponde, según Prieto, «al contraste entre el tiempo narrativo (relatando en proceso lírico y en acción caballeresca) y el tiempo psicológico desde el que el autor relata» [19]. Un tiempo psicológico, estático, en el que se encuentra el autor al final de los acontecimientos de la obra, y que se mueve solamente en el recuerdo de unos amores frustrados que nos va a relatar. De esta manera enlaza la parte final *D* con la primera *A*, en donde nos anuncia lo que nos va a narrar. No considera Antonio Prieto un tercer tiempo de no amar ni ser amado. Para el crítico todo el *Siervo* corresponde al tiempo de amar y no ser amado desde el que escribe el autor, dejándonos constancia de su amor antes de olvidarlo por completo. De ahí que acepte la interpretación del título, dada por Hernández Alonso, del siervo que libremente acepta el yugo de amor. Con respecto a la intercalación de la «Estoria», Prieto dice que nace «como calculada proyección en tiempo narrativo del tiempo (como aspiración) del autor», tratándose, más bien, «del desplazamiento del yo en proceso amoroso al yo en acción caballeresca, con el cambio del *tempo* narrativo que ello comporta» [20].

Un año más tarde, Gregory Peter Andrachuk publicó dos artículos complementarios, cada uno de los cuales trata uno de los puntos que discutimos aquí. En «On the missing third parte of *Siervo libre de amor*» [21], Andrachuk vuelve a la antigua tradición crítica que afirmaba que la obra está incompleta. Más aún, el profesor americano piensa que al *Siervo* le falta toda la tercera parte correspondiente al tiempo que no amó ni fue amado. Elabora su opinión de forma detallada, fijándose en los epígrafes de cada parte de la obra. El último, «Aquí acaba la novela», no es, según Andrachuk, el encabezamiento de la tercera parte, sino el final de la «Estoria». El erudito llama la atención, además, a que la primera parte no acaba teniendo el autor aún el favor de su amada, sino que ya lo ha perdido y ha empezado una evolución hacia la vía de desesperación. De la misma forma, el crítico espera otra etapa evolutiva entre las dos últimas partes, evolución que él cree ver en las páginas finales del *Siervo*. De esta manera llega a la conclusión de que falta toda la tercera parte, en la que Syndéresis, «después de oír la historia del autor, invita a las virtudes a que salgan

[19] *Ibid.*, págs. 33-34.

[20] *Ibid.*, págs. 32-33 y 51. La «Introducción» de Prieto completa el estudio que dedica a Juan Rodríguez del Padrón en su *Morfología de la novela* (Barcelona, 1975), págs. 251-70.

[21] Gregory Peter Andrachuk: «On the Missing Third Part of *Siervo libre de amor*», *HR*, XLV (1977), 171-80.

del barco y acompañen al autor en la vía que ella le muestre» [22]. Creo necesario también señalar que Andrachuk identifica la venida de la Syndéresis y la relación de la historia del autor como el sacramento de la confesión, por medio del cual el amante va a ganar el uso de su libre albedrío y sus otras facultades.

En el otro artículo, «The Function of the *Estoria de dos amadores* within the *Siervo libre de amor»* [23], Andrachuk concluye que el uso de la «Estoria» está justificado temáticamente dentro del contexto del *Siervo,* pues es el caso de Ardanlier y Liessa el que actúa como un ejemplo negativo, haciendo así que el autor se aleje de sus deseos de suicidio y elija la vía de contemplación ascética.

En 1980 aparecen tres artículos sobre el *Siervo*. En el primero de ellos, Barbara F. Weisseberger [24] examina el papel y la importancia del «Auctor» en la estructura de la primera novela sentimental castellana tratando de mostrar la influencia que la *Fiammetta* de Boccaccio ejerció en Juan Rodríguez del Padrón. Aunque la hispanista norteamericana no discute expresamente el final de la obra, podemos deducir que interpreta el *Siervo* como obra completa, con las tres partes anticipadas por el autor, ya que habla de «la estricta organización tripartita», se refiere repetidamente a las páginas posteriores a la «Estoria» como a la «Tercera Parte» y, contradiciendo la interpretación tradicional, dice que, por falta de entender cómo la estructura del *Siervo* está centrada alrededor del punto de vista de primera persona del «Auctor», se han venido repitiendo la especulación sobre la pérdida de la tercera parte y la tendencia a tratar la «Estoria» como una unidad aparte [25]. Y referente a esta última, añade más adelante que la función de la «Estoria» está justificada dentro del contexto narrativo de la obra, explicando que se trata de un sueño del «Auctor» a un mundo de fantasía y gloria, único escape posible de su mundo real de sufrimiento y desesperación [26].

Por otro lado, Olga T. Impey examina la relación del *Siervo* con las tres cartas ficticias que Juan Rodríguez compuso y añadió en el *Bursario* a su traducción de las *Heroidas* de Ovidio [27], estableciendo que en

---

[22] *Ibid.*, pág. 178.

[23] G. P. Andrachuk: «The Function of the *Estoria de dos amadores* within the *Siervo libre de amor*», *Rev. Canadiense de Est. Hisp.*, II (otoño, 1977), 27-38.

[24] Barbara F. Weisseberger: «'Habla el auctor': *L'Elegia di Madonna Fiammetta* as a Source for the *Siervo libre de amor*», *JHP*, IV (Spring, 1980), 203-36.

[25] *Ibid.*, págs. 224-25.

[26] *Ibid.*, pág. 231.

[27] Olga Tudorica Impey: «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón. From the Fictional 'Cartas' to the *Siervo libre de amor*», *Speculum*, 55, núm. 2 (1980), 305-16. Hasta la fecha de hoy el *Bursario* ha sido publicado solamente en la edición de Paz y Melia de las *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara*, págs. 197-313. Las tres cartas «ficticias», creación del padronés, son las siguientes: «Carta de Madreselva a Mauseol», «Carta de Troylos a Breçaida» y «Carta de Breçaida a Troylos».

ellas se encuentran los antecedentes de la novela sentimental y desechando la necesidad de buscar un origen italiano a la composición del *Siervo*. La profesora Impey no discute el problema del final de la obra ni la relación entre las dos partes de la misma, lo que cae fuera del ámbito de su estudio, aunque está claro que no considera la «Estoria» como un «quiste desmesurado», ya que la interpreta como un sueño en el que el autor «projects his desire for love and death onto an alter ego, Ardanlier, and in this way fulfills a destiny that eluded him in a weakened state» [28]. Este sueño le hace salir de su estado de desesperación y seguir al entendimiento hasta obtener la serenidad.

Por último, el artículo de Javier Herrero [29] examina el contenido temático del *Siervo* por medio de un análisis sistemático de la alegoría e imágenes sobre las que se desarrolla la obra, lo que le lleva a alinearse con los que opinan que al *Siervo* le falta la parte final. El profesor Herrero interpreta la «Estoria» como un sueño en el que el «autor» realiza su ideal de caballero y amante perfecto, y al mismo tiempo le hace apartarse de la vía de condenación eterna. Además, la profesión de Yrena en una orden religiosa, apartada del mundo, anticipa, según el erudito, el final que le falta a la obra, en el que el «autor», tras aceptar los postulados de la iglesia y la confesión [30], seguiría una vida de penitencia y caridad, interpretación ésta que Herrero ve avalada por el ejemplo del propio Juan Rodríguez del Padrón, quien acabó sus días de religioso en un convento.

Como podemos observar, las interpretaciones recientes del *Siervo libre de amor* son muy variadas, aunque a veces coinciden en algunos puntos. Solamente Hernández Alonso considera la «Estoria» como un «quiste desmesurado» y ve innecesaria su inclusión en la obra. Los demás críticos piensan, por el contrario, que existen unos lazos de unión entre las dos partes, si bien unos la consideran un *exemplum*, otros como la idealización cortesana del autor y aún hay quien la identifica con la leyenda del apóstol Santiago. Con respecto al final, la idea de que la obra está completa y acabada ha ido ganando adeptos, aunque hay que señalar la excepción de Martin S. Gilderman, que espera una apoteosis final del autor como mártir de amor, y las de Gregory P. Andrachuk y Javier Herrero, quienes llegan a la conclusión de que al manuscrito que conocemos le falta toda la tercera parte.

Estos juicios tan distintos son el resultado de las posibles interpretaciones de ciertos elementos de la obra y, como dije al principio, de

---

[28] *Ibíd.*, pág. 314.

[29] JAVIER HERRERO: «The Allegorical Structure of the *Siervo libre de amor*», *Speculum*, 55, núm. 4 (1980), 75-164.

[30] Javier Herrero parece estar de acuerdo con la interpretación que Gregory Andrachuk hace de la Syndéresis. Art. cit., pág. 764, nota 19.

tratar de reconciliar el contenido del relato con la exposición presentada en el prólogo. Los elementos que se prestan a distinta interpretación son: el título, los epígrafes, la Syndéresis y el papel de la «Estoria de dos amadores» en el contexto del *Siervo*.

Empecemos por el último. De que la «Estoria» es distinta de la narración autobiográfica (parte esencial del *Siervo)* no hay ninguna duda. Las dos partes son distintas en el estilo y distintas en el contenido. De la relación, en primera persona, del estado anímico ocasionado por su triste aventura amorosa, Juan Rodríguez pasa a contarnos una historia ajena y maravillosa en la que él, como autor, se convierte en narrador omnisciente. De la exposición del sistema afectivo interior nos lleva a la acción exterior caballeresca. De un amor frustrado e imposible, a un amor ideal en el que los amantes se unen hasta en la muerte.

Pero no creo yo tampoco que este relato esté traído a remolque, ni que sea un «quiste desmesurado». La «Estoria de dos amadores» responde, a mi parecer, a un deseo del autor (imposible, como todo sueño) de quererse ver recordado como amante ideal, suicidado por amor a su amada muerta. Es la reacción del deseo de algo maravilloso que la mente humana anhela en los momentos de derrota y frustración. El amante, no correspondido por la amada, está al borde del suicidio. Y es dirigiéndose a la Muerte a la que pide que le deje morir por una razón más justa, por una dama leal, y no por la «más cruel señora que biue». Por este motivo, y en forma de pregunta retórica, exclama el amante:

> Por qué asy no te plase que yo deua moryr por la más leal señora que biue, según te plogo de otorgar, al digno de perpetua membrança Ardanlier (pág. 83).

Es decir, ¿por qué no me das una razón poderosa («la más leal señora que biue») que me haga más placentero el martirio? Una dama, distinta de la que ha servido, que le corresponda en el amor, como Liessa a Ardanlier. De ese modo el autor-persona se vería forzado a aceptar, o más bien aceptaría de buena gana, el martirio de amor.

Estoy de acuerdo, por tanto, con los que ven la «Estoria» como un *exemplum,* aunque no necesariamente negativo, sino de aspiración del caballero a amante ideal y correspondido, a verse convertido en verdadero mártir de amor. El autor se encuenta todavía en el tiempo de amar, y aunque ahora no es amado, siente el deseo natural de todo amante de ser correspondido. De ahí la idealización en sueño de su deseo. La interpretación de «*exemplum* negativo» que da a la «Estoria» el profesor Andrachuk, entre otros, está basada, a mi parecer, en enten-

der el principio de la parte final (esto es, a partir del epígrafe «Aquí acaba la novella») como una referencia a la «Estoria»:

> Complida la fabla que pasado entre mí avía, con furia de amor endereçada a las cosas mudas, desperté como de vn graue sueño a grand priesa diziendo: «Buelta, buelta, mi esquyvo pensar, de la deçiente vía de perdiçión...» (pág. 107).

Yo estimo, por el contrario, que el autor está haciendo referencia a la parte inmediatamente anterior a la «Estoria» cuando él contemplaba la idea de suicidio. Aclarando un poco más, equiparo «mi esquyvo pensar» con la «solitaria e dolorosa contemplaçión». Entiendo, pues, que la «Estoria» es en sí un relato independiente, pero que viene a reforzar la aspiración de Juan Rodríguez del Padrón a caballero forzado y correspondido en el amor [31], por lo que me parece que su intercalación en el *Siervo libre de amor* está asimilada de forma lógica.

Los títulos son de suma importancia porque a menudo anuncian o resumen el significado de la obra [32]. El de ésta que nos ocupa, *Siervo libre de amor,* ha sido interpretado de dos maneras: una, como el siervo que se libera de las cadenas de amor; la otra, dada a entender por José Luis Varela [33], expuesta por Hernández Alonso [34] y aceptada por Dinko Cvitanovic [35] y Antonio Prieto [36], está basada en el posible valor adverbial de *libre,* por lo que interpreta el título como «siervo de amor por su propia voluntad, deliberadamente». Esta interpretación es importantísima para los criterios señalados, pues en ella basan el que el *Siervo* sea una obra completa. Yo opino, sin embargo, que la clara intención didáctica expresada por el autor en la primera parte [37], así como la explicación que nos da de la estructura en el prólogo, donde al referirse a la dificultad de seguir la tercera vía, o indiferencia al amor, dice que es en ella «por donde siguió, después de *libre»* (página 66), apoyan la interpretación más tradicional (últimamente reelaborada por Gregory P. Andrachuk [38] y sobreentendida en Javier Herre-

---

[31] Diego de San Pedro unirá en un personaje al amante y al caballero victorioso en la *Cárcel de Amor,* aunque la trama amorosa toma otros rumbos en esta obra.

[32] Erich von Richtoffn: «Limitations of Literary Criticism», *Aquila,* II (1973), 89.

[33] José Luis Varela: «Revisión de la novela sentimental», *RFE, XLVIII* (1965), 364. Este artículo fue reimpreso, con el título «La novela sentimental y el idealismo cortesano», en su libro *La transfiguración literaria* (Madrid, 1970), cap. I, págs. 1-51.

[34] Hernández Alonso: *Siervo libre de amor,* págs. 22-26.

[35] Dinko Cvitanovic: *La novela sentimental,* pág. 92.

[36] Antonio Prieto: «Introducción» al *Siervo,* pág. 40.

[37] Juan Rodríguez del Padrón se presenta al principio de la obra como «pregonero del su grand error [de dioses dañados e deesas], y syeruo yndigno del alto Jhesús»; le advierte a Gonzalo de Medina, a quien dedica la obra, que ésta «sy rrequieres de sano entender, armas te dizen contra el amor», y le previene sobre «la grand fallía de los amadores y poca fiança de los amigos» (página 68).

[38] Gregory P. Andrachuk: «The Works of Juan Rodríguez del Padrón», tesis doctoral (Universidad de Toronto, 1977), págs. 277-79.

ro [39]) de que se trata de un siervo que llega a ser liberado de las aflicciones amorosas.

Los epígrafes no habían recibido mayor atención hasta que el profesor Andrachuk los usó como fundamento de su teoría de que al *Siervo* le falta la tercera parte. El crítico americano insiste en buscar una simetría perfecta a la obra, simetría que extiende a los epígrafes. Su principal razonamiento es que no hay epígrafe que señale el comienzo de la tercera parte, pues lo que otros señalan como tal («Aquí acaba la novella»), Andrachuk estima como una indicación del final de la «Estoria» [40]. Aunque la explicación del profesor norteamericano está bien elaborada, pienso que es un poco forzado el esperar una simetría total de la obra, simetría que, de todos modos, se rompe con la inclusión de la «Estoria». A mi parecer, el último epígrafe, ya se refiera a que acaba la «Estoria» o a que comienza la parte final, implica el paso de una parte a la otra, y no es necesario el recargarlo con otro «Comiença la tercera parte...» o algo similar.

El último elemento a tener en cuenta es la interpretación de la Syndéresis. Hernández Alonso la identifica con Gonzalo de Medina, con lo que enlaza el final con el principio de la obra [41]. Para Martin Gilderman, se trata del Hada Morgana, que llevará al poeta a su apoteosis como amante cortés [42]. Por su parte, G. P. Andrachuk [43] la equipara al sacerdote que ha de confesar al caballero para que éste se libre de las pasiones amorosas, interpretación que parece aceptar Javier Herrero [44]. Yo considero que no tenemos que buscar ninguna identificación simbólica a la Syndéresis, sino que debemos interpretarla como la personificación de la propia facultad humana que representa, esto es, la discreción. El *Siervo libre de amor* es precisamente la lucha interior alegórica entre las distintas facultades personificadas del hombre, y el final no tiene por qué ser distinto. Según Santo Tomás [45], la Syndéresis o discreción es la facultad humana por la que distinguimos el bien y el mal dentro de un orden universal, facultad que está con nosotros aun cuando nos abandonamos al apetito o a las pasiones. Interpreto, por tanto, la venida de la Syndéresis como la victoria final del entendimiento sobre las otras facultades y la elección de la «agra senda» de no amar, en la cual sigue el siervo liberado con la discreción y gracias a la práctica de las virtudes. De esta manera tiene sentido la interpretación del título como «siervo que se libera del yugo amoroso»,

---

[39] JAVIER HERRERO: «The Allegorical Structure», principalmente págs. 751-52.
[40] ANDRACHUK: «On the Missing Third Part», págs. 174-75.
[41] HERNÁNDEZ ALONSO: *Siervo libre de amor*, págs. 18 y 40.
[42] GILDERMAN: «La apoteosis del amante cortés», pág. 49.
[43] ANDRACHUK: «On the Missing Third Part», pág. 177.
[44] JAVIER HERRERO: «The Allegorical Structure», pág. 764 y nota 19.
[45] SANTO TOMÁS DE AQUINO: *Summa Theologica*, I, 79, 12 y I-II, 94, 1.

y también corresponde a la exposición de la obra anticipada por el autor en el prólogo.

Estas observaciones me llevan a considerar el *Siervo libre de amor* como una obra completa y acabada, a la que no necesitamos añadir nada para entender el sentido de la misma. Juan Rodríguez nos narra, en forma alegórica, su experiencia amorosa frustrada y la lucha interior que sostiene consigo mismo hasta liberarse de la pasión. Usando la forma de tratado, el autor divide la obra en tres partes, en cada una de las cuales prevalece una facultad del hombre. Pero el hombre completo está presente en las tres partes, en un debate interior de sus facultades[46]. En la primera parte, o tiempo de amar y ser amado, la discreción le advierte de los peligros que va a confrontar si se deja arrastrar por la pasión amorosa:

> —¡O[h] mi buen señor, y qué daño fazes de ty en trocar la libertad que en tu naçimiento te dio naturaleza, por tan poco plazer que demostrarte quiso fortuna, syn otorgar el alcance, el qual falleçerá, como sea afortunado, y te quedarás siempre sujeto. Devrías te avergonçar de no me querer seguir, e syn ser apremiado, asy te luego rendir por catyuo de quien hasta aquí eras tan grand enemigo (págs. 70-71).

En la segunda parte, o tiempo de desesperación del libre albedrío, el entendimiento se alarga en su razonamiento contra el estado decadente en que se encuentra, amonestándole que el suicidarse sería ofrecerse «a las penas que allá sufren los amadores, avnque tú piensas que biuen en gloria» (pág. 79), y acaba diciéndole, en abierta rebelión, que no está dispuesto a seguirle por semejante camino:

> No es mi voluntat de pasar, ni seguir tu dañada compañía; e solo más quiere prender la angosta vía, que demuestra la verde oliua, avnque muy áspera sea, que mal acompañado yr contigo a la perdiçión (pág. 81).

No entiendo, pues, por qué hemos de esperar en la tercera parte un relato de lo que hace el autor después de liberado de la pasión amorosa, ni tampoco extrañarnos de que estén presentes las otras facultades.

La que considero tercera parte, es decir, las páginas posteriores a la «Estoria de dos amadores», muestra desde el principio la prevalencia del entendimiento, cuyos consejos está dispuesto a seguir el autor:

> «Buelta, buelta, mi esquyvo pensar, de la deçiente vía de perdiçión... e prende la muy agra senda donde era la verde olyva, consagrada a Minerua, quel entendimiento nos enseñava quando partyó ayrado de mí» (pág. 107).

[46] Creo muy acertado el comentario que hace JAVIER HERRERO sobre la «ambigüedad» del *Siervo* en «The Allegorical Structure», págs. 756-57.

La intención de seguir el buen juicio del entendimiento está completamente clara en estas palabras; pero al igual que en las otras dos partes, también va a sentir aquí la presión de las otras facultades. Así, pasa de la altura metafórica de estos buenos pensamientos al valle figurativo de sus instintos, volviendo de nuevo a la contemplación desesperada de sus infortunados amores. Envuelto en estos pensamientos, el autor evoca el estado de libertad de que disfrutaba antes de conocer a la dama causante de sus desvelos:

Aunque me vedes asy,
catyvo, libre naçy (pág. 107).

Juan Rodríguez se reprocha en este poema el haberse dejado arrebatar su preciada libertad:

Catyvo, lybre naçy,
y después, como sandio,
perdy mi libre aluedrío,
que no so señor de mi (pág. 107).

Además de reproche es éste un reconocimiento del estado en que se encuentra, reconocimiento en el que hace hincapié más adelante:

¿Cómo diré que soy mío,
pues no soy enteramente?
Avnque dyxesse otra mente
diría vn grand desuario.
Por ende, digo y porfyo
que por servir lealmente,
no soy syeruo, mas syrviente (pág. 108).

Sí, aún se siente *syrviente* (esclavo) de su pasión, prisionero de ella. Pero el reconocimiento de ello es el primer paso hacia la liberación de la misma. Un segundo paso es el deseo de hacerlo, como denotan los siguientes versos:

¡O quien se pudiese ver
fuera d'estra[ñ]o poder! (pág. 108).

y que ya había expresado más claramente al comienzo de esta última parte. En otras palabras, el poeta reconoce la situación en que se encuentra, expresa un deseo determinante de salir de ella y sabe adónde quiere llegar: al estado libre de pasiones anterior a su desastrosa relación amorosa [47]. Sólo le falta encontrar la forma de alcanzar su meta,

[47] ANTONIO PRIETO, «Introducción» al *Siervo*, pág. 39, dice de estos versos que «el autor, desde su tiempo no liberado de amor, hace profesión de amador», con lo que obviamente no estoy de

que no es otra que la de llegar y mantenerse en la senda estrecha y difícil de la renuncia amorosa. Y en medio de esta lucha psicológica interior descubre, por fin, el autor cómo conseguir su objetivo: por medio de la práctica de las virtudes, simbolizadas por las siete doncellas [48] que acompañan a la Syndéresis. De esta manera define la victoria del entendimiento sobre las otras facultades del alma, puesto que, como nos dirá Alonso Pinciano más tarde, «según el Philósopho [Aristóteles], la virtud no es otra cosa que fuerça del alma, mediante la qual obra según entendimiento» [49]. La llegada de la Syndéresis significa que la discreción, aunque siempre presente en el alma, viene a ocupar un lugar prominente como guía del ahora virtuoso Juan Rodríguez.

En conclusión, creo que un estudio detenido del *Siervo libre de amor* nos muestra que el texto del único manuscrito que ha llegado hasta nosotros corresponde estructuralmente a lo que el autor nos anticipa en el prólogo, cuando nos dice, refiriéndose a la última parte:

> La terçera, y final, trata el tiempo que no amó ni fue amado; figurado por la verde oliua, plantada en la muy agra y angosta senda, qu[e] *el siervo entendimiento quisiera seguir, por donde siguió, después de libre, en compañía de la discreçión* (pág. 66) [50].

Estimo, por tanto, que la obra, tal cual la conocemos, está completa y acabada [51].—*JUAN FERNANDEZ JIMENEZ (The Pennsylvania State University The Behrend College. ERIE, Pa. 16563).*

---

acuerdo del todo. El poema muestra que el autor reconoce su falta de libertad, sí, pero también se repudia por ello («como sandío, / perdy mi libre aluedrío») y expresa claramente el deseo de salir de tal situación. Al igual que Javier Herrero, yo veo también una dirección claramente definida hacia la salvación espiritual del autor. Véase nota anterior.

[48] La interpretación de las siete doncellas como las siete virtudes fue ya hecha por MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela*, I (Madrid, 1905), cccviii (tomo II, pág. 19, de la Edición Nacional de sus obras).

[49] ALONSO LÓPEZ PINCIANO: *Philosophía Antigua Poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo (Madrid, 1953), I, 22-23.

[50] El énfasis es mío.

[51] Una versión más reducida de este trabajo fue presentada en la trigésima cuarta *Kentucky Foreign Language Conference*, celebrada en la Universidad de Kentucky en Lexington, el 24 de abril de 1981.

NOVELA ESPAÑOLA DE AMBIENTACION BRASILEÑA: "GENIO Y FIGURA", DE JUAN VALERA

Juan Valera (1824-1905) renunciaba a su cargo diplomático en Nápoles en 1849, y pocos meses después salía como agregado a la embajada española de Lisboa; algo más tarde estaba en Río de Janeiro. *Genio y figura,* una de sus últimas novelas, ambientada en gran parte en Río, apareció publicada en marzo de 1897. A las pocas semanas hubo de hacerse una segunda edición que superara los 3.000 ejemplares de la primera. No debe engañar el éxito momentáneo; *Genio y figura* es una de las menos leídas novelas del escritor español. Es también novela peculiar, porque su autor la hizo transcurrir, contra su costumbre, fuera de España. Y anda en dificultades para ser clasificada como novela de costumbres, de tesis, o novela realista sin más.

ENTRE COSTUMBRISMO Y REALISMO

Se esfuerza Valera por mostrar la realidad de ciertos ambientes, de ciertas ciudades a lo largo de la novela «... yo soy muy escrupuloso y no quiero apartarme un ápice de la verdad» [1]. Es pretensión propia de los autores españoles de novela realista, y también el olvidar los ambientes sórdidos y dar un resultado en el que predomine una buscada belleza, parcial y engañosa, aunque ellos lo nieguen. Así, en el caso de Rafaela, protagonista de *Genio y figura,* y de la propia novela. Digamos algo del argumento para conocer mejor las pretensiones de su autor:

La acción se inicia en Río de Janeiro hacia 1850; Valera aporta algún dato histórico que permita determinar la fecha (un también parcial conocimiento de la historia de Brasil). Narra la acción un personaje anónimo, relacionado en amistad con los protagonistas principales; el máximo empeño lo dedica a contar la vida y milagros de Rafaela de Figueredo, desde el Cádiz español original de aquella niña nacida en humildísimas condiciones (hija de madre prostituta y padre desconocido). Después de Cádiz, Lisboa, donde conoce al vizconde de Goivo-Formoso. Llega Rafaela a Río y tras un acusado fracaso teatral se casa con el rico, avariento y sucio señor Figueredo, al que consigue mudar notablemente de costumbres. Le siguen en su corazón una serie

---

[1] Todas las citas de *Genio y figura* proceden de la edición de la novela hecha por CYRUS DECOSTER; Ediciones Cátedra, Madrid, 1975.

de amantes, desde un notable cortesano —que podría suponerse el propio emperador don Pedro II[2]—; un heroico aventurero argentino —Pedro Lobo—; el hijo de un importante hacendado...; Juan Maury, el hombre que más amó y amigo del narrador. Continúa con la muerte del marido, la superficial aparición de la hija —que elegirá la vida conventual para no avergonzarse de los orígenes o la vida amorosa de la madre— y el aposentamiento definitivo de Rafaela en París, tras recalar en Lisboa, Cádiz y definitivamente en la capital francesa. Termina la obra con el diario de Rafaela —«Confidencias»—, en el que trata de justificar su nada convincente suicidio, y una explicación del propio escritor por postdata. Vida, en una palabra, de la mujer de baja condición social que triunfa socialmente y que se pierde en un sinfín de afectos nada favorecedor.

A pesar de las pretensiones realistas de Valera, no pueden negarse algunas características románticas: el amor apasionado, la muerte en duelo de Arturito, la propia muerte de Rafaela en busca de un sentimiento puro, el patriotismo de Pedro Lobo, y otras que el romanticismo propuso, como el folklorismo, representado en el origen andaluz de Rafaela y su vinculación al cante, al baile, al mundo de los gitanos; en el lado americano, cierta insinuación del indígena como elemento de la novela.

Y aunque el propio escritor lo niegue, apunta la novela de tesis en el determinismo del origen social, resuelto en la figura de Rafaela al hacerla finalmente hija del barón de Castel-Bourdac. Recordemos que la tesis se desarrolló en Argentina con los escritores de la generación del 80, con esta aproximada teoría: de baja condición social, de emigrantes, etc...., hijos de pocas luces y sentimientos innobles. A pesar de la proximidad, ni en España ni en Brasil tuvo éxito la novela de tema la emigración, como harían los argentinos Sicardi o Cambaceres. El afán didáctico de Rafaela nos pone también en la sugerencia de considerar *Genio y figura* novela, aunque incipiente y no resuelta, de tesis.

Pero Valera ampliará esta discusión en otra social, más universal: raza aria / indígena, elevada a una oposición de diferente alcance: Europa / América («una Europa tan arruinada ya y tan desierta como contemplamos hoy el centro de Asia»; «una América resplandeciente y dichosa, con artes y ciencias superiores a las europeas, originalísimas y casi sin antecedentes»).

Otros caracteres, próximos al realismo, pero que se inscribirían

---

[2] Cyrus DeCoster da como supuesto que sea Don Pedro I el caballero principal amante de Rafaela en Brasil, pero el emperador había muerto en 1834 cerca de Lisboa, y ya desde 1831 (año de la Regencia Trina Provisoria) no estaba en territorio brasileño.

más en la novela de costumbres, serían las descripciones de ambientes, la intencionalidad de reflejar la vida y costumbres de, al menos, una clase social. No es de extrañar esta preocupación de Valera dada su amistad con el costumbrista español Serafín Estébanez Calderón (autor de *Escenas andaluzas*), con el que sostuvo el novelista desde Río importante correspondencia [3].

Es claro, por otra parte, el cuidado de Juan Valera para reflejar paisajes naturales de Río y términos usuales en Lisboa y la capital brasileña; algunos de éstos, abundantes en el texto, son hoy de difícil significación.

Y también en lo formal usará técnicas —como es la correspondencia postal y el diario personal— propias de la novela realista española, y de las que el propio Valera fue consumado realizador (destacaremos *Pepita Jiménez* como ejemplo).

La sociedad de Río según Valera

Genio y figura es, sobre todo, la pretensión de establecer, en términos de novela, la sociedad carioca de mediados del XIX. Así aparece configurada por los elementos que la componen, de menor a mayor rango social:

- *Esclavos*, usados en los peores trabajos; de origen africano.
- *Criados*, categoría superior, de más nobles funciones, que evidencia cierto tratamiento del tema de la esclavitud (abolida en 1888 en Brasil, pero que Valera no considera ni plantea como situación); destaca la figura del negro Octaviano, redención romántica del siervo.
- *Confidentes e intermediarios*, como Mme. Duval, viuda, consejera de Rafaela, y el padre García, director espiritual y también consejero por línea cristiana.
- *Héroes y patriotas;* Pedro Lobo representa la milicia heroica, prototipo generador de cierta historia de América latina.
- *Burgueses enriquecidos;* es el caso de Joaquín de Figueredo, equiparado a la clase noble por su fortuna y que encontrará un supuesto antecedente noble para no desdecir su presencia en la corte de Río.
- *Hacendados*, representados por Gregorio Machado, «el más rico propietario de Brasil», padre del endeble Arturito, mimado contrapunto del valor y la fortaleza paterna.

---

[3] Sobre este particular puede consultarse *Correspondencia de don Juan Valera (1859-1905)*, edición de Cyrus DeCoster, Valencia, Castalia, 1956, y también *Juan Valera. Estébanez Calderón (1850-1858)*, edición de Carlos Sáenz de Tejada Benvenuti, Madrid, Moneda y Crédito, 1971.

- *Aristócratas;* son Juan Maury, perteneciente a la aristocracia inglesa, muy comedido y exponente de las virtudes de la nobleza tradicional; el vizconde de Goivo-Formoso, en quien Rafaela confiará hasta hacerle depositario de sus últimos pensamientos. Habría que añadir un sinnúmero de aristócratas que pasan por la vida de Rafaela, desde el supuesto y citado don Pedro II hasta el reencontrado padre, barón de Castel-Bourdac.

Rafaela trata, desde su ascenso social, de representar todas las categorías señaladas, aunque algunas sean notablemente simbólicas en su personaje. Y representará, en definitiva, la defensa de una clase social a la que el autor pertenece: la aristocracia.

El tratamiento de los dos grupos mejor representados en *Genio y figura* —aristócratas y burgueses— es bien diferente. Los «nuevos ricos» o *parvenus,* representantes de la *big-life* carioca, soportan con frecuencia la lástima o las burlas del novelista; el usurero y sucio señor de Figueredo es un ejemplo característico. Rafaela no acepta pertenecer a esta clase «yo me lisonjeaba de no haber tenido jamás ciertos defectos que se atribuyen así a los que llaman en Francia *parvenus,* como a los que en España llaman *cursis*».

Se contrasta así la importancia de la clase aristocrática, ojo de mira y principal protagonista de la novela. Aristocracia de diferente caracterización según el sexo de que se trate. Los aristócratas masculinos destacan por su porte y modales distinguidos, por el excelente corte de sus vestidos; serán también gustadores de la música, buenos conversadores y lectores selectos, amén de magníficos amantes. Las mujeres serán, sin embargo, severas y virtuosas, amantes del decoro y la tradición. No en vano Rafaela buscará para casar con Arturito «la más linda señorita cristiana y recatadamente educada». La esposa de Juan Maury es una «noble *lady* dotada de virtudes..., enemiga de lo escandaloso e incorrecto». Véase, como contrapunto, lo que escribe Valera de Juan Maury: «... si... tuviese que adoptar un hijo por cada uno de los extravíos o ligerezas de su primera juventud, se expondría a formar un batallón con su prole».

Juan Valera, aristócrata por nacimiento, defiende esa aristocracia, rebajada en posesiones económicas, pero rica aún en las virtudes que la hicieron sólida. Sería curioso analizar la situación de la aristocracia española en Brasil en la época que Valera narra. En este ambiente, propicio al escritor, y en pugna con la burguesía ascendente y enriquecida, correrá la novela, sobre un escenario extraño y maravilloso para el lector español. Conviene no olvidar que es justamente la novela

el género literario más adecuado del siglo XIX para la burguesía, en el que se encuentra mejor representada.

Hay datos que muestran la disposición de Valera a mantener los intocables valores de la aristocracia, como es la negativa de la emperatriz brasileña para recibir a Rafaela. Leemos también: «No frecuentaban mucho su casa (de Rafaela) ni su tertulia las señoronas del país». También lo muestra el orgullo de Rafaela: «... jamás me conformaría yo a ser recibida en ese círculo por indulgente piedad; a que ese círculo descendiese de su nivel para recibirme; a que entendiesen los que viven en él que con su trato me purificaban».

PARCIALIDAD Y OLVIDOS

La actividad de Valera como diplomático, su origen noble, la pretensión como autor realista de mostrar una realidad hermosa, le hicieron olvidar algunos aspectos de la sociedad fluminense y de la vida y circunstancias sociopolíticas de Brasil que influían en ella:

- Deja de lado el problema de los esclavos negros, justamente en una época —1850— en que la extinción del tráfico de africanos fortaleció la entrada en Brasil de un fuerte contingente de emigrantes europeos; tampoco aparece la colonia española residente en la capital.
- Dadas las cifras de emigrantes alemanes —por dar un ejemplo— llegados a Brasil (71.247 entre 1833 y 1884), y aun sabiendo su ubicación en el interior del país, es más que sospechoso que Juan Valera ignorara los problemas que la emigración y la repartición de tierras, que obligó en 1854 a crear el organismo Repartição Geral das Terras Publicas, causaban al gobierno y a la clase detentadora del poder económico; el hacendado Machado le dio oportunidad magnífica para tratar el tema.
- Es también incomprensible que el escritor ignorara el submundo urbano de la capital del Imperio, la vida en los «morros», el peculiar paisaje humano que hoy se nos sirve a través del carnaval y de excelente uso literario.
- Los datos históricos que Valera da sobre Brasil no reflejan la importancia de la política exterior del país desde el advenimiento de don Pedro II al trono en 1840, especialmente en las relaciones con Argentina, Uruguay y Paraguay (o los gobiernos de Juan Manuel Rosas, Atanasio Cruz Aguirre y Francisco Solano López); Pedro Lobo como personaje desaprovecha la oportunidad de tratar el tema histórico, tan propio de la novela española del XIX.

● Tampoco hace alusión a las luchas internas del país; a los cultivos, que tuvieron principalísima importancia en la época, y que coincide con la iniciación de la época del café (en 1858-1860 representaba el 48,8 por 100 de las exportaciones brasileñas), o la evolución industrial, que entonces se iniciaba y que elevaba de 50 fábricas en 1850 a 636 en 1889 el potencial industrial de Brasil.

● Igualmente ignora el problema religioso, con la importancia que la masonería tuvo desde 1821-22, a pesar de ser la religión católica la establecida en el país según la Constitución de 1824; el padre García goza en *Genio y figura* de indiscutible poder espiritual. Recordemos, como dato, que el propio emperador don Pedro I fue Gran Maestre de la masonería, y que tuvo también adeptos entre los padres de la Iglesia católica.

Son todos éstos factores que obligan a creer en las palabras de José Landeira Yrago cuando dice que *Genio y figura* es el canto a Brasil de Juan Valera [4]. Pero no resiste, como este crítico pretende, la comparación con las *Memorias póstumas de Braz Cubás,* de Machado de Assis.

Como novela realista incumple muchas de las características que le son propias. Y el tratamiento de las clases sociales no hace pasar *Genio y figura* de novela intencional y tímidamente sociológica, emocional y parcialmente carioca. No en vano Valera se aparta en ella de sus escenarios habituales, tan distintos a los de Brasil. Y así entramó la novela con personajes y ambientes españoles, casi único asidero que pudo dar a la novela carácter de tal y no convertirla en cuadro costumbrista, al que también se aproxima, o dispararla por la novela de tesis, contra la que el escritor se pronunció en repetidas ocasiones.—*PABLO DEL BARCO (Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología. Universidad de Sevilla).*

[4] En «El Río de Janeiro que vivió don Juan Valera», *Revista de Cultura Brasileña,* núm. 31, páginas 101-103, Madrid, mayo de 1971.

Sección bibliográfica

FRANCISCO AYALA: *Recuerdos y olvidos*. Alianza Tres, Madrid, 1982.

«Sin orden apenas ni concierto, traídos los unos por los otros y enlazados entre sí como cerezas que se van sacando de un cesto, mis recuerdos han aflorado sobre el fondo gris e indiferente del olvido hasta llegar con ellos a este punto. Pero no se entienda que es éste un punto final.» Francisco Ayala se ha vuelto así, una y otra vez, hacia el pasado, para concitarlo desde un presente que de continuo se desplaza. Entre memorias y olvidos, el autor describe su infancia en Granada; los años de juventud en Madrid; el exilio; sus tiempos pasados en Nueva York, en Argentina, en Brasil, en Puerto Rico y en los Estados Unidos, y su regreso a España. Se trata de un trabajo sin concluir: «dejar abierto el libro de estos apuntes —escribe—, que seguirán adelante conforme mis ánimos y el interés del lector lo consientan».

Ayala califica de «temeraria empresa» el acometer la biografía de alguien, sea quien fuere. «Pero cuando ese alguien es —dice dirigiéndose a su recopiladora Rosario Hiriart—, no un caudillo político o militar, sino un hombre que, por mucho que las circunstancias de su tiempo hayan podido zarandearlo, se ha dedicado al ejercicio de las letras, y esto en manera retirada, secreta casi, entonces el relato de los hechos externos, cuya peripecia jalona la sucesión de sus días, tiene que parecer insípido, insignificante y desprovisto de interés público.»

Es cierto que la biografía de un escritor son sus escritos mismos y que en ellos se encierra el sentido de su existencia, y cierto también es que si la noticia de tales o cuales pormenores anecdóticos sirve para algo, será para ayudar a interpretarlos. Sin embargo, los recuerdos que Hiriart se encarga de recoger no son ni insípidos, ni insignificantes y carentes de interés, sino todo lo contrario.

Si el intríngulis de toda biografía radica en la conexión entre los hechos externos, objetivamente comprobables, y el sentido íntimo de

la vida individual, el presente libro tiene mucho de biográfico, a pesar de las constantes alusiones del biografiado a su falta de memoria: «Yo jamás fui capaz de cantar la relación de los reyes godos, y aún hoy vacilo en la tabla de multiplicar. Por eso me resisto a atribuirle mis olvidos al socorrido recurso de la censura freudiana, tanto más no siendo yo de esas personas propensas a cerrar los ojos frente a sus interiores abismos, pues, al revés, estoy siempre dispuesto a asumir los más indigestos manjares que la vida me ofrece, y me resigno a aceptarme tal cual soy».

Después de casi medio siglo

«Regresé, y todo seguía igual; todo respondía y se ajustaba en seguida a la imagen de mi recuerdo. No era tanto que yo reconociese lo que encontraba; es que buscaba lo que deseaba encontrar, reconocer. Nada había cambiado.» Esta es la impresión de Francisco Ayala cuando, tras del largo exilio, volvió a España hacia 1960 y quiso visitar los lugares de su infancia. Casi medio siglo había transcurrido desde que por última vez viera su ciudad natal. Su familia salió de Granada siendo él un chico a punto de acabar el bachillerato, y desde entonces nunca más había estado allí. Había vivido en Madrid, en Berlín, en Praga, en Barcelona, en Buenos Aires, en Río de Janeiro, en Puerto Rico; pero nunca más había vuelto a Granada.

El traslado a Madrid se lleva a cabo a principios del año 1921, en la esperanza de hallar más despejados horizontes, un vivir más desahogado. Francisco Ayala recuerda su infancia llena de estrecheces económicas. Sin embargo, su manera de ser siempre le ha ido ayudando a superar las dificultades: «Este tono vital tan intenso —dice— infunde una radiante felicidad en los años de mi infancia y se mantiene por el resto de mis edades sucesivas, permitiéndome a la postre obtener un balance positivo de trayectoria humana como la mía, en cuyo decurso no han escaseado las partidas siniestras».

De Madrid recuerda Ayala sus lecturas en la Biblioteca Nacional, que le dieron acceso a la literatura de las generaciones del 98 y novecentistas, de que apenas había tenido conocimiento durante los años de su adolescencia granadina, pues «la librería de mi casa no alcanzaba más acá de Valera, Alarcón, Pereda, Galdós y *Clarín* para la prosa, y acaso un mero atisbo de los modernistas en poesía».

Su faceta de escritor incipiente comienza a manifestarse por aquel entonces: «Leía insaciablemente y —dice— al mismo tiempo escribía. Escribí mucho, ya sin hurtar de mis padres mis actividades literarias,

por más que siempre me costara cierta violencia el dejarles ver mis tanteos, que serían bastante crudos.»

Ya en la Universidad, la memoria de Ayala destaca su primer año de Filosofía y Letras, preparatorio de Derecho, que constaba de tres asignaturas: «Literatura española, a cargo de don Juan Hurtado; Lógica, a cargo de don Julián Besteiro, e Historia de España, a cargo del señor Ballesteros Beretta». A los tres dedica sustanciosos comentarios.

El capítulo familiar

Con gran cariño habla Francisco Ayala de los suyos, especialmente de sus hermanos: «Al mudarnos a Madrid éramos siete hermanos. En Madrid nacería la última, María de la Luz, Mariluz; pero aquí —escribe— moriría Fernando, atacado de meningitis. Mis percepciones previas de la muerte, por más que me afectaron, me afectaron desde fuera, mientras que la desaparición de Fernandito me dejó anonadado, hundido, muerto yo mismo. Lo quería mucho. En realidad he querido siempre mucho a todos mis hermanos, aunque debo confesar que tuve predilección por la pequeña Mari, a quien llevaba dieciocho años de edad y por quien sentía una ternura que podría calificarse de paternal».

También cuenta con ilusión cómo consiguió sacar, por fin, a su padre de la penuria económica: «Al proclamarse la República, uno de mis amigos, Luis Recaséns, que ya había obtenido cátedra de Filosofía jurídica y que desplegaba una ambiciosa actividad política como secuaz de Miguel Maura en el partido de Derecha Republicana, siguió a su jefe al Ministerio de la Gobernación asumiendo una Dirección general bajo cuya jurisdicción quedarían las fincas del antiguo patrimonio de la Corona, para las cuales había que designar administradores nuevos. Le pedí que nombrara a mi padre para uno de esos cargos, y, en efecto, lo envió de administrador al Monasterio de las Huelgas Reales, en Burgos, a donde se trasladó la familia, instalándose en una casa contigua al convento». «Allí vivieron mis padres —comenta— hasta el final de sus días, durante los cuales, por primera vez desde que se casaron, pudo gozar mi madre la tranquilidad de no sentirse acosada de acreedores.»

La actividad intelectual

Durante el verano de 1924, Ayala se puso a escribir su primera novela: «Por supuesto —dice—, cuando escribí esta novela no pensaba sino de un modo vago en la eventualidad de su publicación. La

manera en que vino a publicarse, y pronto, resultó de todo punto inesperada. Es claro que no hubiera podido hallarse editor para la obra primeriza de un joven desconocido, ni mi familia contaba con recursos para mandarla imprimir por su cuenta. La eficaz intervención de una señora a quien yo nunca había visto siquiera fue lo que me trajo este regalo del cielo».

La publicación de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* le introdujo casi de golpe en la vida literaria madrileña, y sería Melchor Fernández Almagro quien le facilitaría el acceso. «Melchor era hombre de tertulias —comenta Ayala—, y los tratos y transacciones del mundo literario se cumplían entonces en Madrid, ante todo, mediante la tertulia, con los inconvenientes, pero también con las ventajas de esa peculiar forma de sociabilidad, abierta y fluida, que no requiere formalidad especial para que alguien pueda incorporarse a un grupo.»

Por Fernández Almagro conoció a Manuel Azaña y a su grupo de La Granja «El Henar». Azaña era por aquel entonces (1925) un escritor más bien oscuro, con fama restringida en los círculos literarios, y oscura era también su apariencia física: «Vestido de negro o de gris —escribe Ayala—, sobrio de palabra, sobrio de ademán, sereno, frío, cortés, tenía esa apostura que siglos atrás hiciera proverbial en Europa el 'sosiego' castellano. Adusto de temple, con un áspero e intransigente sentido de la dignidad, era generalmente respetado y aun temido por el poder de su inteligencia».

En la tertulia del Pombo conoció Ayala a Gómez de la Serna, a quien califica de «hombre aprensivo y cobarde», y de él comenta: «No se imaginaría ni por un momento la admiración que antes, después y siempre he sentido hacia su obra, por muy insoportable que su trato personal me resultara».

Jarnés fue quien le introdujo a la *Revista de Occidente,* llevando primero algún original suyo, y una vez aceptado para publicación, llevándole en persona, no sin previa obtención de la venia que permitiera su acceso al sanedrín. «La tertulia de la *Revista* —escribe Ayala—, a diferencia de las demás, era un círculo cerrado, y esto suscitaba entre los excluidos, o no admitidos, resentimientos tremendos, verdaderos odios africanos. Supe que originalmente los amigos de Ortega se reunían con él en un café, pero después, huyendo de la intemperie social española y sus desapacibilidades, se confinaron en un salón del piso donde las oficinas de la *Revista* estaban instaladas.»

Entre las anécdotas recordadas por Ayala, cabe destacar la de Zubiri y Morente: «Yendo un día a la tertulia —dice— coincidí con Morente en el ascensor, cuya jaula estaba impregnada de perfume. 'Parece —le dije haciendo una inhalación exagerada— que hoy vamos

a tener damas entre nosotros.' 'No —aclaró don Manuel—; es el perfume de Zubiri.' Y así era; allí arriba estaba Zubiri con su atildamiento de abate dieciochesco. ¡Qué vueltas da el mundo! Muy poco después, siendo Américo Castro embajador de la República en Berlín, me encontré con Zubiri en una reunión de la Embajada. Quería casarse con Carmencita, la hija de Castro, como, en efecto, lo hizo una vez obtenida la dispensa de Roma. Y, por su parte, Morente, unos años más tarde, agitado y, sin duda, aterrorizado por los horrores de la guerra civil, se reconcilió con la religión y hasta, viudo ya, se hizo cura».

La guerra española y el exilio

En sus recuerdos y olvidos, Ayala revive también muchos trozos de la *historia política* de España: la dictadura de Primo de Rivera, la República y los años de la guerra civil. Acaba sus páginas con el cruce de la frontera del ejército republicano: «en buen orden, depositando armas y bagajes, *sin* el menor *incidente*». Mientras, por el sur de Francia, el estremecimiento y el pánico comenzaba a generalizarse, producido por la invasión de las tropas nazis.

Camino del exilio, comenta Ayala: «Yo no me hacía ilusiones ningunas acerca del futuro. Sabía que había salido de España para muchísimo tiempo, quizá para siempre, y sin querer engañarme con falsas esperanzas, me dispuse a rehacer mi vida al otro lado del océano.— *ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

VISION Y SABOR DEL POSO DE LA NADA
(trilogía de Castillo-Puche)

La obra de ficción literaria publicada por José Luis Castillo-Puche se inicia en 1943 con la aparición en el folletón de *La Verdad*, de Murcia, de una novela corta titulada *Bienaventurados los que sueñan*, y se cierra, por el momento, con *Conocerás el poso de la nada*, tercera de las novelas de la llamada por él «trilogía de la liberación». Todo este cuerpo literario, compuesto por once novelas de extensión normal y otros tantos títulos correspondientes a relatos cortos, nace señalado por dos fuerzas contrarias y complementarias. Hay en él, por un lado, un constante interés por todo lo que comúnmente se tiene por real,

y por otro, un claro deseo de subjetividad y libertad de fondo y forma. Como consecuencia, de ello surge una continuada tensión provocada por el encuentro de esos componentes realistas y subjetivos. Esta triple presencia —realidad, subjetividad y tensión— puede fijar muy bien la obra de Castillo-Puche, clasificada en dos momentos diferentes como realista o neobarroca. Pero a las dos etiquetas antes citadas, dado también ese afán de subjetividad y libertad, podría añadirse, puestos a utilizar otra —¿por qué no?—, la de romántica o neorromántica, según se prefiera.

La realidad de Castillo-Puche se encuentra primeramente en el espacio de tiempo por él acotado. De toda su obra narrativa, incluida la extranovelística, puede afirmarse que está referida a un tiempo cuyos límites enmarcan el presente histórico y vital de su autor. También a esa realidad se la encuentra en el lugar en que discurre el relato de ese tiempo como parte de una realidad geográfica conocida directamente o visitada por él. La encontramos, por último, en la circunstancia cultural, social e histórica reflejada por el autor y tan íntimamente a él unida. Parece, pues, que toda esta obra debiera construirse y expresarse sobre apoyaturas artísticas de tipo realista y objetivo. A este respecto, ya el mismo Castillo-Puche, en cierto momento de su carrera, ha afirmado con toda claridad que el medio de que quiere valerse para la traducción de sus materiales es la palabra, la frase vigente en el comercio cotidiano del habla. Y consecuente con ese deseo y programa, parece haberlo encontrado en un lenguaje desenfadado, coloquial, familiar, muchas veces incluso caracterizado por una gran dureza léxica, así como también en un deseo y plan de transcribir objetivamente esa realidad mediante los cuales nos es posible observar de cerca a sus personajes sin llegar al encuentro con el autor, que prefiere «no estar» en sus textos.

Por el contrario, con excepción de *Oro blanco*, novela sobre los pastores vascos de Idaho vistos desde la distancia aséptica de un casi guión cinematográfico, el resto de su producción novelística es un instintivo ejercicio de subjetividad, una vez que, libres sus criaturas de todo yugo impositivo, usan el permiso de su autor para elegir la forma de expresión sentida y determinada ante la propia circunstancia, el peculiar problema o el carácter individual de cada cual. Siendo los personajes de Castillo-Puche eminentemente subjetivos, subjetivas son sus actitudes, reacciones, relaciones y formas de comunicación elegidas por ellos. Quizá sea por esta razón por la que una ráfaga poética cada vez más auténtica y convincente se filtra por las páginas de estos relatos a medida que la obra se madura y se decanta. Así, las inseguridades, lógicas en la citada *Bienaventurados los que sueñan* —con ecos de

Gabriel Miró, tartamudeos azorinianos y fogonazos vanguardistas, que incluso se mezclan con la prosa infinitamente más segura de *Sin camino*— ceden ante una fuerza lírica mayor, extendida desde pasajes profundamente sentidos y expresados en *Con la muerte al hombro,* hasta otros, culminantes, de su trilogía final.

El inevitable encuentro de aquel realismo y este subjetivismo se manifiesta en toda esta obra de Castillo-Puche en dos tipos de tensiones y resultados. Uno afecta a la expresión léxica y el otro, paralelo, se refiere al comportamiento de sus personajes. En cuanto al aspecto léxico, estos contrastes y tensiones son la causa de sensaciones fónicas y conceptuales sorprendentes: junto a palabras existentes, otras surgidas de la creación personal; frente a la última palabra, reflejo de una moda pasajera, un arcaísmo vigente en otro tiempo; al lado de voces bruscas, abruptas o soeces, la dulzura y patetismo de otras, expresivas de lo que Castillo-Puche ha calificado como de «endolorido». Y también: murcianismos y regionalismos entrelazados con giros y vocablos de sonido urbano; tecnicismos exactos o pedantes, extranjerismos necesarios o innecesarios entremezclados con casticismos y palabras vagarosas, como esos «abuelicos», pelusas vegetales o vilanos que vuelan por las páginas murcianas de sus novelas. La misma sensación de claroscuro barroco, por sus tensos contrastes, es la ofrecida por los altibajos de carácter, los encuentros y esfuerzos agónicos de su fauna, zarandeada por dudas, fobias, amores, enfermedades, muertes y represiones, en verdadero friso humano tallado sobre el fondo de nuestra guerra fratricida.

La memoria, lo recordaba recientemente Castillo-Puche, es la cenicienta de las tres potencias del alma. Su brillo aparece apagado frente a la lucidez y viveza de sus hermanas, el entendimiento y la voluntad. La memoria, relegada hoy por modas y planes pedagógicos al desván del olvido junto a la lista de los reyes godos, es no sólo la más desconocida de las tres fuerzas del alma, sino la fuerza espiritual peor localizada por la ciencia y la más invasora de nuestra anatomía y del tiempo en que ésta vaga inmersa. La memoria no trabaja solamente hacia atrás, hacia el pasado, para recordarlo y grabarlo, sino que nos lo recuerda y refleja en el futuro anticipado y nos instala en el presente. Somos presente por la memoria, y por ocupar ella todo el hombre, el hombre es eso: memoria.

Toda la obra narrativa de Castillo-Puche, como la de cualquier artista auténtico, es memoria: memoria del pasado, del presente, del futuro. Y memoria de sí mismo —del José Luis que él cree ser y de los otros José Luises, o Juanes, o Tomases, catalogados por Unamuno en su paráfrasis del libro de Oliver Wendell Holmes—, que también incluye al «sí mismo que no quiere ser» y al «sí mismo que quiere no

ser». Por esta memoria disparada en esa triple dirección temporal y espacial, y en ese múltiple «yo», José Luis Castillo-Puche ha sido capaz de expresar a su seminarista sin camino, a su joven con la muerte al hombro, a su dubitativo vengador, a sus ávidos herederos que hicieron partes de su dinero y de su vida, a sus románticos anarquistas fracasados apoyados en alejados meridianos y en iguales paralelos, a su extraviada y pobre oveja murciana camino del matadero.

En un espacio de cinco años —de 1977 a 1982— aparece la «trilogía de la liberación», compuesta por *El libro de las visiones y las apariciones, El amargo sabor de la retama* y *Conocerás el poso de la nada.* Media entre el comienzo de esta publicación y la terminación de *Sin camino* otro de treinta. Son treinta años de actividad y vida que forzosamente han creado un poso en el alma y en la obra de Castillo-Puche. Con entendimiento, voluntad y memoria nos lo ofrece ahora en su última creación, novela-síntesis de una trilogía-síntesis. En el fondo de ambas está el mejor narrador, el mejor buceador del espíritu que hay en Castillo-Puche, los infinitos hombres de un hombre que ha dedicado gran parte de su presente a una recreación. En el compendio humano que constituyen sus páginas leemos —o mejor, releemos— sus mejores páginas de siempre. A ellas vierten todos los caudales anteriores, y lavadas y rodadas, resurgen o desaparecen las voces de los primeros aprendizajes, de las dudas y eclecticismos siguientes, de los antes intentos frustrados y después hallazgos, en la búsqueda siempre emprendida de lo representativo y auténtico. En esta síntesis final, en la que el hombre llega, en su intento de conocerse y conocer, a acercarse al poso de la nada que lo informa, las páginas han recogido en la retícula de sus renglones otro poso: el poso léxico viejo y nuevo con el que se ha ido gestando la obra de nuestro autor. En esas páginas, gracias a sus palabras, nos estremecemos junto al estremecimiento mínimo o desmesurado de un detalle o de una situación sostenidos con maestría y emoción poéticas; reconocemos a las criaturas que vuelven o las por primera vez censadas; caminamos «a perchones» empujados por el viento de Hécula entre cerriles y fantasmales visiones para acompañar a la muerte y huir de ella hacia las tierras húmedas y verdes del Norte, donde también la encontramos administrada por exaltados exploradores del terror. Por esas páginas, la última muerte de la madre nos hace revivir la otra, muchas veces contada en circunstancias diferentes de esa madre múltiple y siempre presente junto al niño, adolescente y adulto que componen al protagonista corpóreo e inasible de esta trilogía, de toda la obra de Castillo-Puche, en las que la onda expresiva mezcla y confunde autor y receptor:

«y a veces pienso si no sería cosa de la memoria, porque tampoco aquel callado y loco amor que tanto has recordado parece que te pertenezca, que la memoria quizá nos juega estas pasadas, espejismos o sueños, lo que se quiera, y lo mismo todo lo de la guerra, que parecen existencias de otro, de alguien que has conocido, que lo has conocido muy bien, pero que de ninguna manera eres tú mismo, ni es tu destino, como si te hubiera tocado cumplir los sueños de otros, nunca los tuyos, y habrá que ver si los sueños no han ido por un lado y el destino por otro» [...] «si puedes recordar, que ni eras tú ni eres el que eres, aunque ahora no tengas más remedio que aceptar o adoptar una identidad —¿un nombre, un carné, una fotografía?—, cuando lo que eres y siempre has sido es un prófugo de ti mismo, un fantasma de otro al que persigues y sigues inútilmente, un ser dividido y roto, como la serpiente que deja su piel en primavera, ahí queda eso». (*Conocerás el poso de la nada,* Barcelona, Editorial Destino, 1982, pág. 51.)

Conocerás el poso de la nada tenía que ser contada, como el resto de la trilogía, de un tirón y siguiendo la técnica del plano temporal, localizador y psíquico único y multiplicado: el mismo plano desde el cual el hombre solo que hay en todo hombre se dirige a sí mismo y a sus múltiples hombres que lo constituyen; un plano, el último, en ese proceso progresivo de desdoblamiento de «autores» y criaturas literarias que buscan y encuentran así su mayor rendimiento expresivo; un plano totalizador capaz de reflejar como el espejo que se refleja a sí mismo dentro de otro, con exfoliadora e integradora actividad a un tiempo, toda la memoria que es el hombre.—*EMILIO GONZALEZ-GRANO DE ORO (Brock University. St. Catharines, Ontario, CANADA, L2S 3A1).*

"PASOS EN LA MEMORIA".

JOAQUIN MARQUEZ O LA INVENCION DE PRESENCIAS

El tiempo perdido, la historia revivida, el futuro inventado o los sucesos acaecidos como nosotros deseamos que acaezcan son monumentos tangibles a una memoria, cuyos pasos no hacen más que preceder a cuanto de real pueda tener lugar en el oscuro momento en que se desenvuelve nuestra ávida existencia. No así exactamente, pero algo de todo ello hay en estos *Pasos en la memoria,* de Joaquín Márquez.

Con este libro, ahora editado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Gandía, Márquez obtuvo el XIV Premio de Poesía Ausías March 1976. Realmente, pese a los esfuerzos loables por una innovación de las formas poéticas, pienso que la poesía no debería esforzarse demasiado por recurrir a tales eventos renovadores, tal vez porque lo que pudiera lograr en belleza «gráfica» le podría ser restado a los necesarios ritmo y musicalidad precisos para que la poesía no deje de ser lo que algunos, modestamente, pensamos que debe ser, o sea, una forma de expresar la belleza, lo bello, a través del lenguaje escrito o hablado. Y si, para hacer justicia, podríamos citar muestras importantes de poesía «gráfica», hoy nos quedamos en afirmar que la poesía de Joaquín Márquez nos parece, nos ha parecido desde tiempo atrás, un magnífico exponente de cómo es posible crear un lenguaje pleno de ritmo y musicalidad para expresar cuánto de importante nos rodea, desde la belleza hasta los recuerdos, sin olvidar paisajes, silencios o sentimientos. De Márquez, nacido en Sevilla en 1934 y director de la revista poética *Cal,* que se edita en aquella ciudad, decimos en otro lugar, refiriéndonos a *El tren desnudo,* que obtuvo el Premio «Alamo» 1974, que es un inventor «de itinerarios donde la soledad persigue al hombre camino de silencios y en permanente búsqueda de una solución llamada amor». En el caso que nos ocupa, la temática es más ancha y discreta, más audaz y feliz. Joaquín Márquez, tras el poema pórtico que lleva el título del libro, divide éste en tres partes. Y si en *Pasos en la memoria* venía a decir que:

Los lentos bueyes
de la memoria
van pasando, cansados,
una y otra vez,
por los mismos caminos,

los primeros versos de «Caminos de ayer», en el poema *Entonces,* nos muestra un extenso mundo infantil, ya preterido, aunque gozoso, del que lo más importante que podemos guardar es un recuerdo concreto y sabio, como es el hacer que permanezca intacto el pensamiento de los primeros años, junto al deseo de golosina y el rememoreo de «que los hombres, / si eran malos enteros, / debían ofrecerse en pie», lo que nos va a manifestar una entereza de contemplar la vida, los futuros, en su vertiente real cara a devenires inmediatos donde la soledad pueda existir, pero no insistir en nuestra existencia. En este sentido se nos muestran los versos de *Yo tuve un profesor* («Hay hombres que han nacido para libros; / serios como los buenos diccionarios»), donde la tenacidad y el amor hacia todo aquello que puede ser futuro se hacen una casi cruel realidad permanente. En este orden de cosas, el siguiente

poema, *Yo recuerdo que fui,* nos merece el mayor elogio por sus versos rotundos, donde, aquí con más fuerza tal vez, los pasos se hacen firmes en la memoria del autor para mostrarnos un pasado difícil, pero felizmente superado en el camino de presentes inciertos, de futuros amenazadores, de existencia llena de vitalismos consecuentes... («La muerte estuvo allí, ¿dónde no estuvo? / Primero había un niño; después, nada. / Bajaron las persianas de la risa. / Perdieron el sentido los colores...») El resto de los poemas de esta primera parte son rememoradores de un ayer cuyas presencias se han abierto a la búsqueda incesante de esos *Caminos de mañana,* que con el subtítulo de «Versos para una niña» conforman la parte segunda del poemario. «Dio rama y flor y fruto y primavera, tronco rico en abrazos. / Tuvo pájaros / que bordaron la risa sobre el aire, / y se iniciaron gestos luminosos ya para siempre»: son los primeros versos de *Ya es mañana,* poema donde una especie de predestinación innumerable trata de acercarnos a un futuro menos imperfecto que el presente que ahora nos asalta o aprisiona. Hay en esta parte otros poemas de un interés especial, como el titulado *El pájaro,* donde escuchamos atónitos cómo «Igual que un meteorito de algodones / entró por tu ventana / el gorrión», cuestión aparentemente fugaz, pero que nos lleva al recuerdo siempre vivo de espacios abiertos donde la libertad lo menos que puede ofrecernos es una continuidad de minutos y siglos, donde el hombre, al menos, intente ser feliz al margen de odios, impuestos, ideologías y prohibiciones. En este mismo tono surgen los versos de *Castillo de arena,* dilatando nuestros deseos por encima de ese azul misterioso y arcanizante que nos situará al otro lado del tiempo y de las insoluciones para esta historia de ser ayer, hoy o mañana infinitas partículas perdidas en medio de la nada. El epílogo del libro, bajo el epígrafe denominado «El tiempo donde fuimos», contiene dos bellos poemas. El primero se titula *Momento en azahar,* y es una larga historia de afecto y de silencios («Tus dedos / arañando pasado, abriendo puertas / antiguas. La memoria en equilibrio / entre el ayer y el hoy»), donde todo nos lleva a la búsqueda impertérrita de cuanto amable tuvo lugar en nuestra existencia aterida. El último conjunto de versos viene a formar un soneto titulado *Los recuerdos.* Valga aclarar que es el único soneto de todo el libro y que su ritmo es perfecto, lo cual ya nos obliga a su íntegra reseña al fin de esta recensión. Todo cuanto de él deducirse pudiera queda casi al gusto del lector, a quien situamos sin pérdida de tiempo ante los versos importantes, inquietos, de un poeta sevillano llamado Joaquín Márquez.

UN POEMA DE JOAQUIN MARQUEZ

«LOS RECUERDOS»

Las hojas, los recuerdos. De la rama
se deslizan al suelo en una muda
invocación. Y el árbol se desnuda
y el corazón la tierra nos reclama.

Y caen los momentos. Se derrama
el tiempo donde fuimos, sin que acuda
a parar tanto otoño la menuda
savia que hacía verdear la trama.

Las hojas, los recuerdos. Triste alfombra
con que alivia caminos el olvido.

¿Han de acabar perdiéndose en la sombra?

No puede ser tan dura. Vamos dando
trozos de vida, estampas que han vivido.

Y Dios las debe estar coleccionando.

MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE [Madrid]).

INTENSIDAD Y VITALISMO EN LA POESIA DE MIGUEL FERNANDEZ

(Del jazz y otros asedios)

Afirmaba Francisco Brines en un artículo reciente, titulado «Oficio de la poesía», que ésta «tanto en quien la hace como en quien la recibe es primordialmente un acto de *intensidad*» [1]. Tal aseveración es una lúcida manera de empezar a abordar el problema de lo poético, y de situarnos en la parcela que se aproxima a la «función exaltadora de la vida» que también se percibe en el fenómeno de la escritura, como una característica o como una de sus resultantes más preeminentes. No entramos en los aspectos de identificación de lo sexual y de lo poético, en los que más adelante se detiene Brines (aspectos que ya han sido muy pormenorizados y muy defendidos por otros autores, como Severo Sarduy, por ejemplo), y no entramos en ello, entre otras razones, porque el sentido de afirmación totalizante que entraña definir

[1] FRANCISCO BRINES: «Oficio de la poesía», *Letras*, núm. 0, Valencia, diciembre de 1979.

lo poético como *acto de intensidad* es suficiente, o lo que es lo mismo, opera más decididamente como visión global, como proposición universalizante, que acoge un sinnúmero de apartados de orden secundario. Tampoco es éste el lugar más idóneo para enjuiciar esas coincidencias o conexiones secundarias.

Caracterizar el proceso creativo como *acto de intensidad* es casi marcar la valencia que rige en las obras de muchos de nuestros poetas actuales. Nosotros coincidimos con Brines, puesto que venimos aireando una propuesta paralela desde hace tiempo, la propuesta de que el poeta a través del poema *celebra* el mundo, celebra lo circundante, implicitando en ello todo un capítulo de resortes mágicos y rituales en los que creemos visceralmente, muy a pesar de las inquisiciones de Celaya. Esta, y no otra, es a nuestro entender la verdadera dirección de los últimos escritores españoles en materia poética, y esta y no otra es la causa del resquebrajamiento de la linealidad con la que venía concibiéndose la poesía española desde la primera promoción de posguerra. La segunda promoción rompería, sin grandes estridencias, con la precedente, para desembocar en una conjunción de propósitos y de poéticas con los actuales grupos literarios, tanto el de los *contranovísimos* como el de escritores de la periferia, encuadrados en su mayoría en los núcleos de los setenta.

En esta encrucijada ha de situarse la producción de Miguel Fernández, perteneciente a esa segunda oleada de posguerra por vinculaciones mayores, o si preferimos a ese grupo generacional de los cincuenta, para evitar el tan reiterado recurso referencial del conflicto bélico. Desde el 58, en que se publica su primer libro de versos, *Credo de libertad*[2], hasta hoy, han transcurrido más de veinte años de hacer poético. En este espacio se han sucedido nueve volúmenes. El último de ellos, del que nos ocupamos aquí, ha visto la luz recientemente en edición de Angel Caffarena. Toda una trayectoria que ha hecho derivar su obra hacia diversos caminos experimentales culmina momentáneamente en este límite impuesto por *Del jazz y otros asedios*[3], el texto más breve, pero no por ello menos enjundioso de los salidos de su pluma.

Si en su obra anterior Miguel Fernández abundó en la dramática y existencial propuesta de su *Credo de libertad;* o desvió su palabra hacia capítulos testimoniales, acordes con la prerrogativa de las estéticas humanizadoras de la época en *Sagrada materia*[4]; o esgrimió en su

---

[2] M. F.: *Credo de libertad*, Colec. Mirto y Laurel, Tetuán, 1958.

[3] M. F.: *Del jazz y otros asedios*, Ed. de Angel Caffarena, Publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1980.

[4] M. F.: *Sagrada materia*, Colec. Adonais, Ed. Rialp, Madrid, 1967.

Juicio final[5] un verso de desbordamiento barroco y una preocupación por la emotiva y retrospectiva búsqueda, una actitud de recuento espiritual abarcadora del hombre situado, localizado, como quería Vicente Aleixandre, mas aquí, situado en una especie de devenir temporal y espacial; si en esa trilogía previa abundaba el poeta en tal diversidad de módulos significativos, practicaba a su tiempo una ingente propuesta de ejercicio en la intensidad, en la celebración, lo que no sería difícil de comprobar llevando a cabo una lectura atenta de sus versos. A esta propuesta aconteció un cambio de rumbo con *Monodía*[6], *Atentado celeste*[7] y *Eros y Anteros*[8], pasándose del vitalismo testimonial a otro vitalismo esencial, de cariz más experimentalista, marcado por unas connotaciones de aventura desde la palabra. Este segundo ciclo concluye acuñándose su estilo de verso depurado y de dicción sintética. La séptima entrega supuso una apertura a un mundo divergente, a un mundo de multiplicidad, si comparamos los textos que siguen con los engarzados conjuntos anteriores. Efectivamente, *Entretierras*[9], meditación y prospección en la temática de la muerte, constituyó un universo en sí mismo, como lo fue a su vez *Las flores de Paracelso*[10], en el que el escritor discurría por los enclaves herméticos y ocultos, poetizando el legado vegetal y mágico de la *Botánica* del célebre Paracelso, el médico y alquimista de Etzel, y ultimando, por otra parte, de una manera definitiva su poética obsesiva de síntesis emblemática. En todo este proceso, su poesía no ha dejado de manifestar un vitalismo (más acentuado en sus primeras entregas) de matices diversos: testimonial, espiritualista y religioso, o de puro goce en la delectación verbal (esa enérgica invitación de su escritura al desbordamiento de la palabra culta y pletórica, de precisión arcaica y de sugestión novísima).

Del jazz y otros asedios viene determinado por una experiencia particular: en febrero del 78 viajaba el poeta a Dinamarca para dar unas conferencias. La asistencia una noche al Vognporten Jazz de Copenhague, en donde tienen lugar actuaciones y recitales de este tipo de música a cargo de grupos jóvenes, desencadena toda una alucinante fabulación. Decía Kipling que al escritor le es dado el inventar la fábula. Y este don de fabulación, este don de enarbolar quimeras, es precisamente el que lleva a efecto el poeta, aunque en este caso, y a diferencia de lo que decía Kipling, en este texto se aireen conclusiones de carácter ético o moral. Un conjunto breve, catorce poemas de corta extensión, será, sin embargo, suficiente para concluir todo un ciclo en el que

[5] M. F.: *Juicio final*, Colec. Biblioteca Nueva, Madrid, 1969.
[6] M. F.: *Monodía*, Colec. Arbolé, Madrid, 1974.
[7] M. F.: *Atentado celeste*, Libros Dante, Madrid, 1975.
[8] M. F.: *Eros y Anteros*, Colec. Alamo, Salamanca, 1976.
[9] M. F.: *Entretierras*, Colec. Ambito Literario, Barcelona, 1978.
[10] M. F.: *Las flores de Paracelso*, Colec. Anade, Antonio Ubago, editor; Granada, 1979.

acuden numerosas y vertiginosas imágenes que suscitan un entramado coherente. El *asedio* podría erigirse en la técnica que sustenta dicho entramado lírico. Se trata de un asedio doble, por una parte, al que siente el poeta ante la sobreabundancia, la invasión literal de la música, de los gestos, de las posturas, de las arengas políticas que se continúan tras de cada actuación; la avalancha de una generación que defiende una concreta ideología, una precisa interpretación vitalista y rebelde del mundo. Por otro lado, el asedio particular, la ebullición interior del creador, la personal ficción de esa realidad, representada sobre un escenario, como si se tratara de un drama elevable a categorías simbólicas mayores. Precisamente esta segunda actitud de asedio, la que se encarna en los versos, decide formalmente el devenir del poemario. De algún modo, se procederá virtualmente *asediando* los múltiples encuadres que aquella concisa realidad de la calle Magstr, 14, ofrece. Tal dualidad es claramente perceptible en los recursos y en la orquestación que privan en todo el libro: así lo exterior que afluye asediando al poeta, y la respuesta de éste, un nuevo asedio al rememorar la vivencia en los versos.

El descriptivismo, el estilo de ráfaga, acentúan el núcleo testimonial de este drama. Sus cantos propenden a la conjunción de elementos que excitan de por sí al lector. Es frecuente un cromatismo intenso, sin que se corrobore necesariamente a través de la enumeración de colores preferentes en las composiciones. El propio poeta nos escribía en su tiempo hablándonos de su experiencia, cuando acababa de puntualizar el presente texto. Su lúcida visión encarna más oportunamente la pretensión que le incitó a escribir aquellos poemas: «De tal unidad de arengas políticas y estridencias musicales surgió en el recuerdo el Mayo francés del 68. Si la imaginación es capaz de ser armónica improvisando la música, así la preconizada *imaginación al poder* que sustentó tal efemérides parecíame en aquel lugar el punto de arranque de la revolución. Como si el local en la calle Magstr, 14, fuera templo, taberna, cuartel, donde se confabulaban las posturas de rechazo a un sistema, para imponer, en tal ambiente, en el tráfico de jóvenes por el local, la salida a la calle con sus himnos.»

En cierto modo, la detonación de esta rebeldía sacude íntimamente los versos, que persiguen la simbólica algarabía, la mascarada indómita, la lujuria, la libertad sexual, la nueva propuesta de la imaginación y de la fantasía, el alcohol, el indumento extraño y original, el vocerío, la reconversión de la vida y tantos otros temas arquetípicos que acceden como tromba, como una conquista ya consumada y, sin embargo, vigente:

La trompeta granándose al pecho enmedallado
llanto es, no promesa
de redención.

Que así ordena el concierto
la orgía del estruendo de quien vivo, se exalta.

Han pasado una historia
de ácidas cervezas, espumadas
en los labios mordientes
de la revolución.

Tumbó el de rubio acorde en otro día
barricadas de adobe;
ellos, los huidos de estocadas
con el blasfemo frenesí del golpe [11].

Estos temas se adoptan *conflictivamente,* y se resuelven no menos *conflictivamente.* Hay en esa épica vitalista todo un sentimiento de pugna interior que opera de manera intensificadora, aumentando el registro de las composiciones:

Aleve y ya en rumor de labios
indulgentes; mostrándose
la abierta boca,
hunde su poma carmesí
al otro labio que le enfrenta lucha:
sólo amor es poder.

Hasta la entrega que en el beso inmola
tanto afán,
uno de ellos vencerá [12].

El experimento de esta entrega, compuesta a la zaga de unas constantes reiterativas múltiples, resulta, en comparación con la obra precedente, un núcleo de actividad y de creatividad vertiginoso. Las llamadas *ideas-fuerza* que se adelantan en las composiciones, son nítidas: juventud, música, rebeldía, libertad, amor; casi cinco pilares que destronan el supuesto estatismo de otras constantes mantenidas y de otros *modos* arropados por la generación del poeta. De ahí también esa nostalgia que surge de la confrontación de mundos, esa triste nostalgia del tiempo ya ido, en contraposición a la suerte de victoria que ondea en el gestualismo o en las mentes de estos jóvenes del Vognporten Jazz. La fantasmagoría aconteció en la noche, cuando el licor corría y se amaban sin límites por el norte de Europa. El poeta asiste a tal drama y lo evoca a su vuelta; por ello, desde el arrebato inicial, se desemboca en

[11] M. P.: *Del jazz y otros asedios,* op. cit., pág. 9.
[12] *Ibidem,* pág. 14.

la reflexión contemplativa, en la rememoración o en la adoración de otros ídolos caídos: «contempla a cuantos fueron en la generación: / irredentos por tránsfugas, malheridos de encono; / solos de gabinete con su botella siempre / bebida hasta la hez. / Que así es la soledad» [13].

La tempestuosa descripción del inicio tiene su final así, en una traslación al universo coercitivo, a los enclaves de una promoción en los que no se dieron tales algarabías; aquellos anduvieron marcados por la impotencia y la repulsa, y amasaron el pan de su angustia con las propias lágrimas, solos y en soledad. Por eso, las prerrogativas de una juventud hiriente, tienen su contrapartida en las que surten de la imaginería del poeta (entiéndase de su desnuda confesión), y así: la reflexión, la pérdida o la derrota, la soledad, la ira contenida, la turbia herencia, lo entredicho, la práctica imposible, etc., integran el desespero emotivo de los últimos temas. No en balde en uno de los poemas finales se concluye: «El incomunicado del escarnio, / acércate hacia el borde. / Contempla así tu tierra. / Salta al abismo de la mar gritando: / nadie recuerda ya las profecías» [14].—*JOSE LUPIAÑEZ (Arturo Reyes, 7, 2.º izqda. MELILLA).*

M. T. JONES-DAVIES: *Victimes et Rebelles: L'écrivain dans la société élisabéthaine.* París: Aubier Montaigne, 1980, 206 págs.

El escritor inglés de la época isabelina —época de opulencia y esplendor en la que el autor se siente estrechamente vigilado— se nos muestra unas veces pesimista, otras optimista, alguna vez nihilista, pero siempre con la sincera pretensión de proponer cierta imagen de la sociedad en la que vive. La escritura que idealiza la vida o la describe con realismo, que se sabe divertida, cruel o simplemente informativa, nunca puede ser indiferente a la situación vital y social que anima su existencia, sino que, por el contrario, trata siempre de descubrir aquella ligazón y responsabilidad más o menos explícita y concreta del autor para con esa sociedad de la que él es un miembro activo y creador. Testigo de la angustia de los tiempos, sometido a presiones de todo tipo, con una censura rígida y totalizante que le acosa, el escritor isabelino, incluso cuando se evade a terrenos imaginarios e inventa una comedia, una farsa o una mascarada, nunca cesa de preguntarse a sí

[13] *Ibidem*, pág. 23.
[14] *Ibidem*, pág. 25.

mismo y preguntar al espectador o lector por el sentido del tiempo y del espacio, de la historia y de la peripecia individual que enmarcan nuestra existencia y envejecen el mundo. Y esa aventura ficcional en la que el autor isabelino se sumerge da rendida cuenta del eterno dilema en el que el escritor de esta época se reconoce radicalmente atrapado cuando —en su búsqueda de la verdad— se ve inevitablemente forzado a tomar partido y elegir un *modus vivendi* que le personalice y distinga claramente de su entorno.

De esta forma, el estudio de la profesora M. T. Jones-Davies partiendo de la imagen del contraste, orden y caos, riqueza y pobreza, máscara y antimáscara que configuran a la sociedad isabelina con una faz polivalente y multicolor, trata de recomponer un minucioso y apasionado sumario de todos aquellos pormenores, virulencias, alegrías, desilusiones y fracasos para explicar las distintas alternativas y opciones personales de los isabelinos. El mundo desgarrador y combativo de Robert Greene, Thomas Nashe, Thomas Lodge, Thomas Dekker, Thomas Kyd y Christopher Marlowe —autores que son el sustrato esencial y seminal de un «ausente»— sobrecoge por su dureza proyectando ante los asombrados ojos del lector una historia raramente contada. Porque una de las más aparentes sorpresas —de las muchas que esconde la originalidad del presente estudio— está en la voluntaria decisión de dejar un poco al margen al «gran dramaturgo», al «gran poeta», en un justo y sano gesto por buscar la ecuanimidad de la época, y quizá en un intento por demostrar que los «demás» también cuentan. De *motu propio* se abandona el Olimpo iniciando así un impresionante descenso a los infiernos. Ya no estamos en el teatro, ante el escenario, y los personajes han dejado de ser caracteres de ficción: «para Dekker, como para otros muchos, el mundo es una prisión —no en el sentido metafórico de Thomas Moro, una prisión donde Dios sería el carcelero—, sino una prisión en el sentido literal, un antro de miseria» (página 116).

El planteamiento general del libro es agresivo, desmitificador, incisivo, en la línea de críticos como Dover Wilson, C. Pérez Gállego, M. A. Conejero, Wilson Knight o Kenneth Muir, para los que lo importante es mostrar cómo «mientras los sermones se hacen eco de los mandatos que proponen la obediencia, se sirve del teatro para avanzar las nuevas ideas. El teatro multiplica los desafíos lanzados contra la autoridad. La idea de matar al rey se convierte en el escenario en una suerte de aspiración hacia la libertad. Aquello que parecía inamovible se puede cambiar por la osadía de unos pocos: un nuevo sentido de la historia se pone en marcha» (pág. 18). Y es precisamente en *Henry IV*, en aquella escena en que Falstaff juega a ser rey, y el futuro rey juega

a ser Faltstaff, donde se traza de un modo magistral y plástico esta línea divisoria entre el reino de la miseria y el reino de la opulencia, que M. T. Jones-Davies propone como mundos irreconciliables en la época isabelina.

El final es siempre —dice M. T. Jones-Davies— como aquel de Jerónimo en *The Spanish Tragedy,* de Kyd, «que habiendo perdido la esperanza de hacerse rendir justicia monta su venganza en la trampilla de un teatro donde él mismo ha cerrado cuidadosamente la puerta con llave. El teatro dentro del teatro se torna en el lugar real para rendir cuentas. El aislamiento de Jerónimo en su desesperación alcanza su cima cuando se arranca la lengua para hacer definitivamente imposible toda comunicación con los demás. Convertido en *homo ludens,* el héroe se confunde con el hombre de teatro, que explica así su angustia por no poder relatar el dolor y sufrimiento que lo habita» (pág. 166).

En resumen, pues, este libro se enmarca en la tendencia crítica conocida como Sociología de la Literatura, en la zona del análisis pretextual, describiendo la red de relaciones, el conjunto de valores y objetivos, la serie de circunstancias físicas y sociales, los distintos caminos de producción y recepción artística, los avales personales y políticos necesarios, etc., es decir, insistiendo una vez más en que para entender *Richard II* es preciso haber pasado antes por el mundo de la conspiración y complicidad del duque de Exeter y el mundo de indigencia, persecución y dependencia del escritor isabelino: «Así toda una constelación de ideas en los textos de estos escritores ilumina los problemas que confronta el poeta, la ciudad y el mundo al que pertenece. Estas ideas reflejan en grados diversos la lucidez de sus autores y su búsqueda intransigente de la verdad» (pág. 177).—*RICARDO SOLA BUIL (Departamento de Inglés. Colegio Universitario de Soria.)*

UNA REFLEXION LUCIDA SOBRE LA POESIA: "LAS CORTEZAS DEL FRUTO", DE ALVARO SALVADOR

El libro *Las cortezas del fruto,* de Alvaro Salvador (Granada, 1950), viene a culminar una trayectoria iniciada con la publicación de *Y...* (Premio «García Lorca» para estudiantes, Granada, 1971) y continuada por *La mala crianza* (Angel Caffarena, Málaga, 1974), *De la palabra y otras alucinaciones* (Vélez-Málaga, 1974) y *Los cantos de Ilíberis*

(Jaén, 1976). *Las cortezas del fruto*[1] es un libro de larga e intensa elaboración que recoge poemas escritos entre 1973 y 1979, poemas cuyo denominador común podría ser la reflexión sobre el propio discurso poético. Sin embargo, es preciso aclarar de entrada que no nos encontramos ante un texto en la línea de la «metapoesía», tal y como se entiende desde comienzos de los años setenta; más específicamente, desde la publicación de libros como *El sueño de Escipión* y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, de Guillermo Carnero, o *Els miralls*, de Gimferrer.

Alvaro Salvador sitúa la problemática en un espacio completamente distinto a aquel en que se desenvuelven los citados textos; para él, no se trata en absoluto de consagrar a la «Palabra» como única representación válida de la «frustración de la experiencia», situando, en última instancia, al discurso poético como Lenguaje «neutro», que no sólo está por encima de las clases, sino que además representaría, en sí mismo, una «respuesta» a los mecanismos uniformadores del Poder, como escribe Bousoño acerca de la poesía de Guillermo Carnero[2]. En resumidas cuentas, ello supondría una vuelta a las teorías que consideran la lengua literaria (poética, especialmente) como *écart*, frente a la norma lingüística uniformada. La palabra es lo único que «sobrevive» en tanto en cuanto es válida *por sí misma*, como lenguaje artístico —«no ilusión de realidad, sino ficción de arte», en términos de Bousoño— «puro», «no manipulado», etc. La reflexión de Alvaro Salvador comienza por desenmascarar esa supuesta neutralidad del lenguaje (del lenguaje poético, en este caso). El lenguaje *es* ideología, y la ideología no está constituida por una serie de «contenidos falsos» —deformados—, sino que se establece como un dominio superestructural que da coherencia a la totalidad de la estructura social, siendo además inconsciente y de clase.

La producción literaria se articula conforme a un determinado proyecto ideológico y un inconsciente, pero, según dice el mismo Alvaro Salvador en otro lugar, «el inconsciente no es ninguna forma *inferior* de la conciencia humana, sino un nivel, un espesor completamente distinto y diferenciado... El producto artístico será una realidad que se elabora desde la consciencia y se construye desde el inconsciente»[3]. En cierto modo, el texto es algo «ajeno» al autor, desde el momento en que puede superar su proyecto ideológico.

---

[1] Alvaro Salvador: *Las cortezas del fruto*, Endymion, Ed. Ayuso, Madrid, 1980. Prólogo de Juan Carlos Rodríguez.

[2] *Ensayo para una teoría de la visión*, Hiperión, Madrid, 1979. En este sentido, *vid.* el artículo de J. A. Fortes: «La teoría de Carlos Bousoño sobre la poesía de Guillermo Carnero», en *Hora de Poesía*, núm. 12, noviembre-diciembre de 1980, págs. 76-84.

[3] Alvaro Salvador: «Otra crítica, otra ciencia», en *Letras del Sur*, núm. 2, marzo-abril de 1978, páginas 29-32.

Así el poema labra su destino
fuera de ti, sin ti,
en cada roce de ti, con cada línea transparente,
con cada nudo de lo que tú no ves
y te rodea,
así el poema se alimenta
dentro del horizonte tuyo no labrado
sólo por ti,
sino por todo aquel tú mismo
en esa vida
que compartes
oscuramente, al margen de tu genio.
(«Lugar que quiebra», pág. 32.)

El poema, la «obra de arte» en general, se construye como salida de contradicciones neuróticas que la ideología produce, respondiendo a una esquizofrenia, en el sentido en que de ello hablan Deleuze y Guattari. De ahí el final del poema «Dijo Verlaine a Rimbaud: La poésie...»:

Ahí
la rosa: la palabra
regocijara su putrefacto signo
a la imposible soledad
a la locura (pág. 46).

Podríamos referirnos, a partir de aquí, a una determinada poética de la experiencia, entendiéndola no como la expresión de la «verdad última» del sujeto, sino como una experiencia de clase, unida en cada momento a un inconsciente ideológico también de clase. En este sentido orienta Alvaro Salvador su escrtura, convertida en práctica de transformación/subversión en el terreno concreto de la(s) ideología(s): «SEA: instrumento consciente de acción para la historia» («La práctica poética teórica», pág. 11). Este proyecto —indudablemente arriesgado desde un principio— no tiene que enfrentarse, en la práctica, con viejos dilemas que, desde comienzos de siglo, no han hecho sino obstaculizar la búsqueda de un discurso que rompiese con los lugares comunes de la ideología dominante. La escritura de Alvaro Salvador se sitúa voluntariamente al margen de la falsa opción vanguardia/realismo, falsa en cuanto encierra en sí misma una serie de equívocos que conducen a un callejón sin salida: en primer lugar, esa identificación entre proceso literario y proceso lingüístico que se establece desde la perspectiva del idealismo fenomenológico y que domina sustancialmente en el ámbito de las llamadas vanguardias históricas, pero que llega hasta nuestros días a través de tendencias experimentalistas tales como el «Letrismo», la «poesía visual», etc.

Es sólo desde la autonomía que conceden ciertas tendencias vanguardistas a la palabra poética, a la «forma» (de Reverdy a Ungaretti), como puede entenderse su inversión en sentido estricto: el realce del «contenido» *(sic),* del «fondo» de la obra literaria que está en la base de diversas corrientes que pueden ir desde los postulados zdanovistas a ciertos planteamientos del compromiso, más o menos influenciados por el existencialismo, perfectamente discernibles en los años cuarenta y cincuenta. La alternativa formalismo/contenidismo representa, pues, una falacia que encubre la verdadera raíz del problema: como dice Juan Carlos Rodríguez en el prólogo a *Las cortezas del fruto,* se trataría, en suma, de «transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos», ya que ello equivale a «transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase» (pág. 20). Introducir dialécticamente esa problemática constituye el principal objetivo del trabajo de Alvaro Salvador, que se plantea, desde el mismo proyecto ideológico, la «liquidación de la conciencia poética del ayer».

La práctica literaria (poética) se concibe siempre como trabajo, trabajo de construcción específica de un determinado lenguaje, al margen tanto de las inclinaciones hacia la escritura automática (visibles en parte de la poesía española más reciente, la más directamente influenciada o atraída por esa línea imaginaria que puede establecerse de Rimbaud a los surrealistas, con la exaltación de las «fuerzas ocultas» de la mente o de la «alquimia del verbo»), como de los intentos de construcción purista de la «Forma» (y sus implicaciones «mágicas»: el poeta que realiza una especie de «conjuro» —el Mallarmé de *Igitur*— o que aparece como «pequeño dios» —Huidobro—). Así, en el poema «La Gaya Ciencia»:

> *... recuerda tu soledad, tu personal prisión, tu miedo,*
> *y mira*
> *con qué suerte de inútiles y mágicas palabras*
> *supuestamente mágicas, en realidad trucadas,*
> *confías en levantar una belleza,*
> *una falsa belleza que a nada te conduce,*
> *a nada de lo que amas y, en realidad, te importa...* (pág. 37).

Existe en estos poemas una interrelación constante entre la reflexión teórica y la práctica literaria concreta. El «entierro» de la poesía que aparece en «Sozein ta fainomena» no ha de entenderse en la línea de los teorizadores de la «muerte del arte», de Hegel a Nietzsche; en realidad, se trata de la liquidación de unas determinadas *apariencias* («cortezas») que se traducen en «verdades» a partir de un inconsciente

ideológico que funciona según unas categorías muy específicas. Como dice Cristine Gluksmann, no sólo hay ideologías en la literatura, sino también ideología *de* la literatura; «Sozein ta fainomena» se centra precisamente sobre esas ideologías de la escritura poética que Alvaro Salvador cuestiona, siendo consciente de que existen y realmente actúan:

¿No fuiste para mí un fogoso arrebato,
una fuerza inventiva de indudable osadía?
¿No fuiste para mí el divino entramado,
la estructura material del lenguaje
que trascendió mi ánimo de suaves deleites?

Ante todo, lo que se cuestiona es la imagen del Sujeto/Artista que expresa su verdad interior y construye la Belleza —trascendente— por encima de la historia:

No existes ya,
tan sólo existe
un SILENCIO de muerte,
un terror sordo tachado en las paredes,
mil artefactos,
mil veces mil hombres que luchan en la calle,
ciento cincuenta mil veces ciento cincuenta mil
MUERTOS
son el autor de este poema (pág. 39).

Pero ello afecta también al tratamiento del tema erótico. J. C. Rodríguez resalta la preocupación de Alvaro Salvador por el lenguaje erótico, elemento básico en el conjunto de poemas que integran *Las cortezas del fruto*. Se establece una distancia consciente respecto a la idea del Amor como tema «eterno», esencialmente igual en todas las épocas en tanto en cuanto representaría la manifestación más profunda y más auténtica del espíritu y, al mismo tiempo, el espacio de la privatización por excelencia. El erotismo no está desligado en absoluto del inconsciente ideológico que determina las relaciones cotidianas; es más, el amor se vive siempre a partir de ese inconsciente:

¿Acaso tiene algún sentido aquí,
mon amour, querido masoquismo,
ma cherie contradicción, contradicción de clase
familiar, ajena y cotidiana,
neurótica postura, afirmación
ante una norma falsa, inútilmente falsa
educación para una vida
clandestina,
hablar de ti, de mí,
de nuestro amor, tu amor...?
(«La razón interior que me habitaba», pág. 35.)

La poética de Alvaro Salvador es, en este aspecto, una poética del cuerpo, y ello no es exclusivo de *Las cortezas del fruto,* sino que ya resulta evidente en *La mala crianza,* libro al que pertenece este fragmento: «volaba envite tras envite / las noches dos cuerpos frente a frente / y un oleaje de sudores rotos y / tu jadeo mi diente largo y largo / cuando volaba mar subirte lento / segundo acto piel y contra piel rendidos». En *Las cortezas del fruto* se reafirma esta poética del cuerpo:

En mi memoria habita un muslo
tuyo,
una pulsión frondosa de riachuelo
latente, y la impulsora
dicha
que me acuna
entre la blanca mancha y su continua
violación deseada.

(«Erótica conclusa», pág. 51.)

Nos encontramos con otro aspecto de la reflexión consciente sobre las distintas prácticas ideológicas que destacamos como el eje central de la poesía de Alvaro Salvador. Habría que recordar las palabras de Pierre Guyotat: «Si hay provocación, ésta es inconsciente y participa de la voluntad de afirmar ese lazo ya indisoluble entre el sexo y la política... El sexo *como fundamento de cualquier comportamiento, de cualquier acto y de cualquier lengua* (Freud y Lacan). De ahí que el sexo se encuentre, por una parte, forzosamente vinculado en el texto a la práctica social, política, pero también a la escritura por otra, y que de esta forma desnude al texto como texto» [4]. Veamos el final del poema que da título al libro:

... arrojas la corteza
como tendido y satisfecho cuerpo,
como papel violado por la tinta
fuera
un acto de la muerte.

(«Las cortezas del fruto», pág. 60.)

No es extraño, pues, que se desmitifique por completo la presunta «inocencia», la «belleza» como atributo puro. Alvaro Salvador parte de la abjuración de «La trilogía de la vida», de Pier Paolo Pasolini, a la hora de escribir «La realidad de los cuerpos inocentes», homenaje al autor de *Las cenizas de Gramsci.* Al leer este poema, uno parece reconocer en la figura de aquel muchacho «ambiguo», que «recorre su

[4] «Las vías de investigación de Pierre Guyotat», en *Para una crítica del fetichismo literario,* Akal, Madrid, 1975, pág. 71.

presente de silencio, de hostilidad, / de adolescencia mórbida y equívoca / y se obliga / y es obligado a matar y mata...», a quel oscuro Giuseppe Pelosi, de diecisiete años, tras el cual aparecen sospechosas implicaciones. La *realidad* de los cuerpos «inocentes» es ésta: «Infelices, cerrados y agresivos muchachos / que vagan callejuelas en busca de otro viaje / en donde aguarde el fruto mortecino y mecánico, / que presentan aspecto, / el aspecto tan sólo, la corteza / de la satisfacción: los amados rostros de ayer, / los cuerpos inocentes / comienzan a palidecer». Son esos «ragazzi di vita» que Pasolini había retratado en 1955, pero también, y al mismo tiempo, aquellos individuos de «mundo fácil y seguro», contra los que él luchó y que le abocaron a un final trágico:

Así, pues,
os estáis adaptando a la degradación más sucia
y aceptando los hechos
más extraordinariamente inaceptables (pág. 58).

La parte final del libro, integrada por poemas de escritura más reciente [5], constituye una síntesis de los diferentes aspectos de esa tematización ideológica a que nos venimos refiriendo. «El inocente tacto de la muerte», título genérico de esta parte, se abre con una cita de Nietzsche: «Sea yo desterrado / de toda verdad. / ¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!» De entrada, puede verse cómo es el tono elegíaco el que domina, desde ese espléndido poema que evoca a Luis Cernuda y Felicidad Blanch,

Te bastará su mano entre tu mano
una mañana,
por el parque de Londres mientras llueve,
cuando la niebla sube y vuestros rostros
son apenas esbozos, desdibujados trazos
de la felicidad.
(«Felicidad y Luis pasean por el parque», pág. 67.)

hasta «Marcha fúnebre en la muerte de un héroe» («... cobardía, segura / moral y certidumbre / por los tiempos que corren aún entre nosotros!»). La línea de estos últimos poemas, directamente experiencial en muchos de ellos, se aleja ya de la voluntaria fragmentación de algunos textos anteriores («Improvisada erótica», por ejemplo, más cercano al experimentalismo de *La mala crianza* y *De la palabra y otras alucinaciones)* y nos ofrece una lúcida reflexión sobre el desgaste del tiempo —un tiempo *histórico* siempre, tal y como se observa en el poema «El León y el Rey de Occidente», centrado en el exilio de

[5] Las dos primeras partes del libro habían sido publicadas, en una primera versión, en la revista *Papeles de Son Armadans* y en el volumen *La poesía más transparente* (Colectivo 77), de Ángel Caffarena, Málaga, 1976.

Trotsky— y sobre la muerte, cuya idea domina de forma ostensible en estos últimos poemas («Elegir es saber que esta noche quizá nos abrace la muerte»... «Elegir es saber que todo está perdido, que la vida nos cita de nuevo ante la suerte, de nuevo por la lidia del corazón, del mundo...»). Muerte de unas relaciones determinadas, de un viejo tipo de vida: riesgo, en suma, de quien «dejó su vida a cambio de la vida».

Y la certeza entonces nos arrastra
como el seguro manto de la lluvia:
la vida hemos perdido,
apenas quedan algunas reinas por jugar:
los rostros de ayer, las dulces voces,
el fulgor ambarino de las copas
entre el sedoso muslo
del desterrado labio que vencimos.
(«Es el topacio líquido de tu whisky con soda», pág. 72.)

ANTONIO JIMENEZ MILLAN (avenida Doctor Olóriz, 11. GRANADA).

NI SEPARADOS NI UNIDOS

ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos,* vol. IV (De las páginas póstumas). Seix Barral, Barcelona, 1982. Traducción y edición a cargo de Pedro Madrigal.

A partir de 1910, una nueva constelación vital deviene cada vez más sólida en Europa. Lo que podríamos llamar «revolución y muerte del arte» es un buen ejemplo de cómo este espíritu «apático» —en el sentido de que trata de ordenar el movimiento por encima de la pasión— encarna las formas y valores de la sociedad moderna. El día que el artista está viviendo es la transición del ayer al hoy; su contenido, un mundo destrozado. «Nos queda, quizá, / algún árbol al pie de la ladera, al que solemos / contemplar diariamente; nos queda el camino del ayer / o la morosa fidelidad a una costumbre / que nos fue grata, hizo en nosotros su morada y no nos abandonó» (Rilke: *Primera Elegía).* La síntesis a la que aspiraba el Romanticismo se revela imposible. Lo exterior se desvanece. «Donde una vez existió una mansión

estable / se nos ofrece una imagen pensada, esquinada, que pertenece por entero al pensamiento / como si estuviera aún del todo en el cerebro» (Rilke: *Séptima Elegía).* El entendimiento con el mundo exterior, su descubrimiento como base de lo real, la relación optimista del artista con la naturaleza y, en suma, el concepto de vida difundido por el impresionismo entra en crisis. Una crisis rastreable ya desde finales del siglo XIX, a través de la inquietud que se manifestaba en la pintura de Caspar David Friedrich, Vincent van Gogh o Edward Munch. El artista ha sido cegado: el punto de vista será, a partir de ahora, el de la mirada que dirige dentro de sí. «En ningún sitio, oh amada, habrá mundo, sino en el interior» (Rilke: *Séptima Elegía).* Un estado de disolución espiritual y desamparo corporal que produce, en consecuencia, un arte tanto más abstracto cuanto que un arte inmanente sólo sería posible en un mundo menos desgarrado, más feliz. Surgen en Alemania los movimientos expresionistas. Kandinsky y Franz Marc fundan el grupo *Der Blaue Reiter,* presentando al público su primera exposición en 1911: «Lo 'objetivo' llevado a un mínimo tiene que descubrirse en la abstracción como la realidad de efecto más intenso», puede leerse en su *Almanaque.* Las formas abstraídas o abstractas (líneas, superficies, manchas, etc.) no han de ser importantes por sí mismas como tales, sino sólo en su resonancia interior, su vida. En 1915, Paul Klee escribe en su *Diario:* «El corazón que latía para este mundo ha sido herido de muerte dentro de mí. Como si ya sólo me ligaran recuerdos a 'estas' cosas». Y son esas mismas cosas, las que antes podían ser adoradas de rodillas en su presencia tangible, las encargadas de suministrar ahora la materia para la abstracción. Se impone una nueva afirmación, «una nueva construcción mística interior de la imagen del mundo», en palabras de Marc, que logre rescatar al individuo de entre las ruinas; un orden cristalino contra el que nada pueda la caída de los atributos personalizados. «¿Acaso puedo morir, yo, cristal? Yo, cristal» (Klee: *Diario).* En 1919, Gropius funda, en Weimar, la Bauhaus, escuela de arquitectura y arte aplicado: proporción colosal, exactitud y fuerza impersonal de la razón moderna para la nueva aventura social y sus miembros. En 1944 muere Piet Mondrian: sus composiciones elementales cierran el círculo de silencio en torno al mundo sensible. La fuerza pura de la conciencia, la neutralidad de las grandes existencias colectivas, el movimiento despersonalizado del saber, traen de la mano a un nuevo héroe: un héroe del espíritu cuya búsqueda conforma una epopeya plenamente intelectual, un hombre sin atributos que rechaza ser y estar consigo mismo y con los otros en relaciones determinadas, definidas, que le estabilicen en una diferencia y, a fin de cuentas, en una realidad particular.

La magia de Ulrich —el hombre sin atributos—, e incluso la del mismo Musil, es precisamente, como apunta Maurice Blanchot, esta atrayente indiferencia. En Ulrich reconocemos al hombre moderno capaz de la mayor exactitud y de la mayor disolución, de una precisión gélida y una inevitable ajenidad de la propia experiencia, que le precipitan en la extrañeza y en la carencia de sí. Cuando Ulrich piensa en el reino de Krakania, en la Acción Paralela, en el conde Leindorf, en Tuzzi, en Arnheim —el hombre con atributos—, en el general Stumm, todos parecen perder su sentido. La mente de este hombre, teoría de sí mismo, suprime la realidad de las existencias concretas, las disuelve en un *continuum* carente de espacio y de duración definidos. También en sus contactos más propicios a la afectividad tiene lugar esta desintegración: Así, admira vagamente a Diótima, rechaza a Gerda, aparta de sí la irracionalidad de Clarisse, rebaja sus encuentros amorosos con Bonadea a la calidad de recaídas en el deseo pueril de convertir lo lejano en cercano, aboliendo inevitablemente la fascinación primera para hallarse de nuevo en un callejón sin salida. Es justamente a Bonadea a quien Ulrich confiesa, en el último encuentro entre ambos: «Mi naturaleza está construida como una máquina que desvaloriza la vida sin cesar»... Es evidente, sin embargo, que esta desvalorización no entraña desprecio; de ahí la atracción que Ulrich ejerce sobre nosotros, la indulgencia con que acogemos sus actitudes de extrañamiento frente a toda experiencia, incluida la amorosa, y su pasividad en general. Del encuentro con Agathe —encuentro que se produce en el tercer volumen de la edición española, y al que están dedicadas la casi totalidad de las páginas que Musil escribió posteriormente, los capítulos llamados «de las galeradas», en los que trabajaba en el momento de su muerte. Esta reseña es insuficiente respecto a la exuberancia de temas y personajes en el conjunto de la obra, y se centra en la relación de los dos hermanos también por entender que entre ésta y el proyecto literario de Musil hay un paralelismo en absoluto casual— surge en él el deseo —la esperanza casi— de un cambio en ese coger, deliberadamente, la impersonalidad.

La libertad infantil de su hermana Agathe, la falta de conciencia que tanto fascina e inquieta a Ulrich desde que se produce el tardío reencuentro entre ambos —separados desde la niñez—, esconde, no obstante, una constante insatisfacción. Agathe desea vehementemente insertarse en el mundo, estar alguna vez de acuerdo consigo misma, vivir de cualquier manera. Su cuerpo es lo único que emana los sentimientos procedentes, de un modo inmediato, de la seguridad de ser ella misma. E incluso Ulrich llega a decirse, al verla: «La habrán besado sin que todo su cuerpo se haya derrumbado inmediatamente». Es así que

Agathe también resulta «persona del trabajo a medias», indecisa frente a la vida, sin voluntad para insertarse de lleno en el mundo de los objetos concretos. En Agathe, Ulrich encuentra la tierna, apasionada relación consigo mismo de la que él carece, el amor propio. Ella es lo Otro: su otro Yo capaz de abandonar el campo de los límites de la moral y aventurarse a la profundidad sin límites, cargado de belleza y sensibilidad. Pero esta sensibilidad sin apoyo es también la que hace sentirse a Agathe desprotegida, perdida, desgarrada, impelida a quejarse con frecuencia de sí misma, inclusive en presencia de los demás.

Eduardo Subirats, en un ensayo breve para el libro colectivo *El descrédito de las vanguardias artísticas,* cuenta la impresión que le causó un pequeño óleo de Klee titulado *Salida de la luna.* A primera vista, se trataba —cito de memoria— de un firme entramado cuadricular, geométrico, sobre el que jugaban claroscuros y tensiones luminosas: una inequívoca construcción abstracta. Los tonos eran sombríos, crepusculares. En el centro del cuadro existía un espacio aún más apagado. Se generaba un silencio. Y allí estaba la luna, nítida, iluminando montañas y árboles: los paisajes de la melancolía, de la soledad. Aquél era el reino de la noche, con las indudables implicaciones poéticas que posee para el ser humano.

Y no era eso todo, afirmaba Subirats. El entramado abstracto —el orden cristalino—, lejos de reprimir lo individual lírico, permitía a Klee, dentro de la tensión existente entre ambos planos, elaborar la angustia que exhalaba el desolado paisaje, mantenerla cerca de sí en lugar de negarla o acallarla. Ambos rostros, más que excluirse, se apoyaban, se sostenían mutuamente.

Algo semejante ocurre en la constelación de los hermanos. Reunidos a causa de la muerte del padre, por la que ninguno de ellos siente profunda pena, se hallan desde el primer instante, inopinadamente, en presencia de un azar mediante el cual Musil sugiere ya el curso de sus relaciones posteriores. Ulrich deshace su maleta al llegar a la casa paterna, sin haber visto todavía a su hermana, escogiendo una prenda para cambiarse de ropa: «Era un pijama amplio, de lana suave, el que se puso; casi una especie de traje de Pierrot, de cuadros negros y grises, y ceñido en los puños y tobillos como en la cintura; le gustaba por su comodidad, que tras la noche en vela y el largo viaje, se dejaba sentir agradablemente mientras bajaba la escalera. Pero cuando entró en la sala donde le esperaba su hermana, su atavío le causó una gran sorpresa, porque, por una misteriosa disposición del destino, se encontró frente a un gran Pierrot rubio, envuelto en cuadros grises y de color tostado, y que, a primera vista, tenía un aspecto idéntico al suyo propio.

«No sabía que fuésemos mellizos», dijo Agathe, y se le iluminó el rostro. Desde ese momento, Ulrich empieza a cavilar sobre la duplicidad que completa el ropaje psíquico de los sexos. Viene a él una reminiscencia infantil en la que, viendo a Agathe vestida de terciopelo para asistir a una fiesta, deseó ser una niña. Un deseo, reflexionaba ahora, no de atraer hacia sí a la mujer, sino de ponerse totalmente en su lugar. Encanto unido al disfraz, repetición en el otro. Esta es la tradición iniciática practicada en los misterios dionisíacos, recogida más tarde por el uso de la máscara en el delirio del carnaval y, aun después, por la teoría surrealista sobre el sueño y la escritura automática. Combinación del yo y el no-yo, reunión de las partes a través de la pérdida de identidad. Ulrich ha atisbado esta posibilidad desde el principio: «La soberanía de los impulsos parciales, que creíamos una fuerza nuestra, no es más que una debilidad del todo frente a las partes», dice. En una conversación con su hermana recuerda a ésta el mito del hombre escindido: «Este deseo de un doble de sexo contrario es ancestral. Necesitamos el amor de un ser que sea idéntico a nosotros, pero que sea otro distinto a nosotros, una criatura mágica que somos nosotros, pero que sigue siendo, a la vez, una criatura mágica, y que, sobre todo, posee un hálito de autonomía y de independencia previo a todo lo que imaginamos». «Así ocurre también en el sueño —contesta Agathe—. Uno a veces se ha convertido en otra cosa. O se encuentra a sí misma en forma de hombre, y es tan buena con este hombre como jamás lo ha sido consigo.»

Maurice Blanchot señala que, en 1923, Musil publicó un poema titulado «Isis y Osiris», que, según el autor, contenía ya *in núcleo* su novela. También Ulrich hace referencia a este mito egipcio, que explica la alternancia de los ciclos solar y lunar de la siguiente manera: El dios Osiris —el sol— recorre durante el día sus inmensos dominios. Su hermano Seth —la tiniebla—, envidioso, le acecha para asesinarle. Logra hacerlo y disgrega sus restos arrojándolos al Nilo. La diosa Isis —la luna— despierta entonces y busca uno por uno, durante toda la noche, los miembros dispersos de Osiris, hasta que consigue reunirlos al amanecer. En este mito Isis es, al mismo tiempo, hermana y esposa de Osiris. El proceso de dispersión y reunión se repite cada día y cada noche, infinitamente.

No es sorprendente, dada la personalidad de Ulrich, cuyo humor arrastra a menudo al de su hermana, que esta pasión singular camine hacia la calidad de una experiencia mística, a través de una búsqueda mitad abstracta —cuando ambos se lanzan a interminables conversaciones sobre el amor—, mitad mágica —en los momentos en que rozan el estado maravilloso en que todo quisiera unirse en un Sí único—.

Pero Agathe, más silenciosa, tiene a menudo la impresión de que su hermano evita la decisión final. Asistimos a su callada tristeza, aunque, refugiada sin peso ni profundidad en la compañía de Ulrich, ría tanto como él. Ambos se han declarado gemelos, criaturas simétricas. «El la amaba —escribe Musil— con el curioso sentimiento de que eran sus propias ideas las que habían pasado de él a ella y las que ahora volvían a él, empobrecidas en reflexión, pero exhalando un balsámico aroma a libertad, como una bestia salvaje.» Para este hombre desposeído de sí, la hermana es el único punto donde confluye todo, ya que la mayor diferencia en lo exterior se convierte en la mayor igualdad en el interior. La de vivir en adelante juntos impele entonces a Ulrich a comunicar a su hermana, medio bromeando, que se encuentran a punto de entrar en el Imperio Milenario, constituido por el amor, que no corre como un río hacia su objetivo, sino que, como el mar, conforma un estado permanente: Este mar es una inmovilidad y un aislamiento, colmado de acontecimientos de permanente pureza cristalina. En otros tiempos se intentó imaginar esta vida ya sobre la tierra: este es el Reino Milenario, formado a nuestra imagen y, sobre todo, distinto a todos los reinos que conocemos. ¡Y allí viviremos! Apartaremos de nosotros todo egoísmo, no acumularemos riquezas, ni conocimientos, ni amantes, ni amigos, ni principios, ni a nosotros mismos: así nuestro espíritu se abrirá, se disolverá frente a hombres y bestias y se desenvolverá de modo que nosotros ya no podremos seguir siendo nosotros y sólo podremos mantenernos en pie si nos mezclamos con todo el mundo. Agathe acepta alegremente la idea. En su comunión con Ulrich no se da cuenta de que aquélla no refleja su propia tensión, sino la de su hermano.

Tras la anulación mística, el encuentro anticipado con el Absoluto en el jardín de la casa, el nacimiento de una constelación vinculada a la idea de los no-separados y no-unidos, los últimos capítulos reflejan el agotamiento del sentir entre ambos hermanos, que continúan postergando una y otra vez la consumación amorosa. Pero han decidido probarlo todo y matarse en caso de fracasar. Así comienzan un viaje hacia el Sur —el maravilloso capítulo que Musil escribió hacia los años veinte, titulado «Viaje al Paraíso», que cierra el cuarto volumen de la edición española—; allí, en el mar, ha de cumplirse y morir este amor. La absoluta quietud que llega a embargarlos, convenciéndoles de que han dejado de estar sometidos a las separaciones propias del género humano, da paso, cuando se quiebra, al espanto del uno por hallar dentro de su propio corazón al otro, mientras le estaba buscando fuera de él. Y se aterrorizan al presentir que acaso los momentos en que ellos no son del todo uno sean los más bellos. «Se me ocurre —dice

Ulrich— que nuestro ardoroso deseo no pide que hagamos un solo ser de dos, sino, al contrario, que huyamos de nuestra prisión, de nuestra unidad; que nos convirtamos en la unión, en dos, o mejor, en doce, mil, una multitud incontable; que nos escabullamos de nosotros mismos como en sueños; que bebamos la vida hervida a cien grados; que nos secuestremos a nosotros mismos o como queramos decirlo, pues no puedo expresarlo bien; entonces el mundo contiene tanta ternura como actividad; no es una nube de opio, sino más bien una embriaguez de sangre, un orgasmo de combate, y el único error que pudiéramos cometer sería desaprender la voluptuosidad de lo extraño y figurarnos que hacemos una gran cosa al dividir el maremoto del amor en delgados arroyuelos que van y vienen entre dos personas.» El ciento por ciento del absoluto empieza a desvelarse como un veneno; el mundo, como una fría y oscura franja entre el todavía-no y el ya-no. «Estoy enamorada y no sé de quién —susurra Agathe en su terror—. No soy ni fiel ni infiel. ¿Qué soy, pues, yo? Tengo el corazón lleno y vacío de amor al mismo tiempo...» Ambos reconocen la derrota, la imposibilidad de vivir en una negación. Se ven obligados a confesarse que la mayor parte del tiempo han vivido de los desasosiegos, las pequeñas distracciones, el hambre y la hartura del cuerpo..., cosas que tal vez han sido, sin embargo, la causa de su supervivencia. Ahora sienten que han perdido hasta la resolución de morir por su fracaso. «¿Pero no somos los dos ya un solo ser?», grita desesperadamente Agathe. «Tenemos que vivir —afirma Ulrich con la frialdad de un gran esfuerzo— el uno sin el otro para el otro.» «¡Pero si yo te amo a ti!», insiste Agathe, a quien la idea de volver y reemprender la vida abandonada le resulta insoportable... No obstante, Ulrich siente una especie de tensión nueva, aunque sea en el seno de una tarea triste, y no le presta apenas atención a su hermana mientras comienza a hacer las maletas.

«Después del esplendor de la novela de Agathe y Ulrich —escribe Maurice Blanchot—, no logramos, ni tampoco, creo, el propio Musil, volver a tomar contacto con la historia ni con los personajes del primer libro. Incluso la ironía, que tuvo que callar el escritor durante este episodio místico, no recupera ya sus facultades de creación. Todo ocurre como si se hubiera alcanzado un punto extremo que destruye los recursos normales de la obra.» Es cierto; ya no cabe ningún desenlace. La muerte de Musil no es la causa principal de inconclusión; más importante es el exceso de teoría, de problemas y debates filosóficos confiados al proyecto literario, que no hacen sino destruir el arte y empobrecer a los personajes, convertidos entonces en meros títeres de las ideas y obsesiones de su autor. Y este fracaso no es ajeno al propio

fracaso de Ulrich. Pero para Musil, que aspiraba a la obra total —el espíritu de la época impelía al artista a ser todo esto: poeta, científico y filósofo—, constituye una derrota. La bella palabra *Ahnung* —en alemán, presentimiento, deseo o aspiración— roza dolorosamente el destino de esta obra multiforme, del mismo modo que sobrevuela también el dilatado amor de Ulrich y Agathe. De alguna forma, la relación de Musil con su novela es la misma que la que Ulrich tiene, sin excesiva conciencia de ello, con Agathe: impone a la entraña indómita, «poética», de la literatura, la presión de una búsqueda excesivamente intelectual. Sin embargo, se ha llegado muy lejos. Y las experiencias extraordinarias que hemos hallado a lo largo de la lectura tienen, a pesar del estado de impotencia al que se ven al fin arrastradas, el poder de una esperanza que, remontándose más allá de Musil, ha logrado preservarse.—*ENCARNA GOMEZ CASTEJON (Pizarro, 11, 3.º dcha. MADRID-13).*

EL DUENDE DEL JUEGO: "LOLA LA COMEDIANTA", DE FEDERICO GARCIA LORCA [1]

Siempre he pensado que la verdadera habilidad teatral de García Lorca no había que buscarla en las obras mayores (*Mariana Pineda,* 1925; *Bodas de sangre,* 1933; *Yerma,* 1934; *Doña Rosita la soltera,* 1935; *La casa de Bernarda Alba,* 1936), sino en esas otras equivocadamente desdeñadas por cierta crítica como menores (*La zapatera prodigiosa,* 1930; *El amor de don Perlimplín,* 1931; *El retablillo de don Cristóbal,* 1931; *Los títeres de cachiporra; La niña que riega la albahaca,* etc.), y entre las que habría que situar, sin duda, *Lola la comedianta,* ópera cómica en un acto escrita entre 1922 y 1923 —según la datación de Menarini— para que Manuel de Falla la convirtiera en obra músico-vocal. La mayoría de estas obras están pensadas para teatro de marionetas o inspiradas en él: *La zapatera prodigiosa* es definida por su autor, en carta a Melchor Fernández Almagro fechada en julio de 1923, como «comedia por el estilo de Cristobicas»,; de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* dice Lorca en el prospecto anunciador del espectáculo, celebrado en casa de su familia el día

[1] Alianza Editorial, Madrid, 1981. Prólogo de Gerardo Diego. Edición crítica y estudio preliminar de Piero Menarini.

de los Reyes de 1923, que había «dialogado y adaptado al Teatro de Cachiporra Andaluz» un «viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo», y *Los títeres de Cachiporra* fue compuesta originariamente para guiñol, aunque una vez terminada desbordara el género y se pensara en representarla con actores [2], y si bien no se las puede definir como «teatro de títeres» —y en esto estamos de acuerdo con Menarini—, sí que presentan todas ellas elementos de estilo propios de él —como el mismo crítico italiano se ve forzado a admitir—, entre ellos el tono de farsa, coexistiendo con otros que nos remiten a diversos antecedentes: cierto Valle-Inclán, la Comedia del Arte italiana, etc.

Así, pues, más que considerarlas obras mayores o menores, podríamos, con más propiedad, establecer dos épocas en el teatro lorquiano, atendiendo a la cronología y al carácter mismo de las obras: una primera hasta 1933 y otra segunda a partir de esta fecha, en que comienza, con *Bodas de sangre,* el ciclo de las tragedias, con una sola excepción: *Mariana Pineda,* que si bien es la primera obra dramática escrita, estaría más relacionada por su asunto y desarrollo con la segunda etapa, y aun en este caso «podemos recordar que también *M. P.* (...) era objeto, en cuanto tema de vasta acogida y difusión popular, de representaciones para títeres» [3]. Pues bien, el primer período resulta particularmente interesante porque, tras su aparente desenfado, revela no sólo las dotes dramáticas de su autor para el juego escénico, ágil y lleno de vivacidad, sino, además, dos claves importantes de su concepción del teatro. La primera de ellas —extensiva también a una parte de su poesía— es su específica utilización de los elementos folklóricos tradicionales y populares. Esta peculiarísima manera de asumir estos materiales resulta especialmente interesante porque es uno de los motivos (como señalan Menarini y Gerardo Diego) de su colaboración y acuerdo con Falla, que dijo en 1925: «Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla» [4]. Palabras que serían perfectamente aplicables a la teoría y a la práctica poética de Lorca y no sólo, claro está, en el teatro, sino también en la poesía *(Poema del Cante Jondo,* 1921; *Romancero Gitano,* 1924-27) o incluso en su conferencia sobre el cante jondo leída en 1922.

---

[2] *Ob. cit.,* pág. 80.
[3] *Ob. cit.,* pág. 82.
[4] MANUEL DE FALLA: *Estudios sobre música y músicos,* Espasa-Calpe, Madrid, 1972 (pág. 60).

Pero si esta característica, aunque más evidente en este primer momento, subsistirá en la etapa posterior, el segundo aspecto que quiero destacar aparece con absoluta transparencia en las obras anteriores a 1933. Se trata de la concepción lorquiana de «teatro» como «fiesta» y «espectáculo» (recogida posteriormente por autores como José Martín Recuerda en su obra *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca).* Esta forma lúdica de entender la representación como una experiencia total y colectiva de carácter dionisíaco está presente, como en ninguna otra de sus piezas, en *Lola la comedianta.* La incorporación del elemento musical (que conocemos gracias a las anotaciones al margen del libreto, ya que, desgraciadamente, Falla no llegó a componer la partitura), la ironía con que está tratado el tema del sentimentalismo romántico, la gracia de las escenas y los personajes, el donaire del lenguaje (utilizado como elemento caracterizador de cada uno de ellos), la parodia del género con palabras, actitudes y fragmentos incluidos propios de la ópera italiana, todo ello me parece creado por obra y magia de ese duende del juego que poseía como nadie Federico. Sólo él hubiera podido sintetizar todos estos elementos en la breve extensión de este texto. La misma Lola la comedianta —que desde el título se nos presenta como personificación del arte escénico—, ¿qué es sino una mujer enamorada de su poeta que «ríe como una niña de seis años» y juega a encandilar incautos para tener en vilo a su marido y divertirse luego con él, sin que llegue la sangre al río?

El estudio introductorio y la edición crítica de Piero Menarini están hechos con notable rigor y precisión, pero en algún caso adolecen de cierta falta de flexibilidad para adaptar la crítica al carácter específico del texto. No es que la seriedad y el rigor (que son indispensables en cualquier trabajo de este tipo) impliquen por si solos esa rigidez, pero es necesaria una ductilidad más en consonancia con la obra misma para que no experimentemos, ante ciertos juicios, la inquietud de quien ve un gorrión cobijado por el guantelete de hierro de una armadura. No estamos de acuerdo —por ejemplo— en que Lola sea un personaje «construido con brío, diversión, invención, pero también con misoginia y dureza», y la divergencia radica en las dos últimas afirmaciones. La gratuidad con que actúa Lola no viene sino a ratificar la inocencia de su juego y todo queda en pura broma, que burla, más que al marqués, a su romanticismo trasnochado y a su ingenuidad un tanto acartonada. No creo que el tono de la obra ni la intención de su autor permitan una interpretación crítica de la conducta de la protagonista, que resultaría una inoportuna moralina. Por el contrario, Lola nos seduce desde el primer momento con su encanto alegre, pícaro y casi infantil. Por lo demás, nada habría que objetar a la con-

cienzuda labor de Menarini, salvo alguna construcción sintáctica imposible en castellano, como ese «continúa a discutir con él», de la página 64, que debería decir «continúa discutiendo con él».

En lo que a la trama se refiere serían aspectos que merecerían mayor atención que la permitida por el limitado espacio de esta reseña, las distintas mutaciones de la protagonista que se disfraza y representa otros dos personajes (la cubana y la gitana) para confundir al marqués, y que desencadenan en éste reacciones completamente distintas en los tres casos, y el tema, que nos presenta el juego, la ficción y el engaño a terceros como una forma de estimular las relaciones amorosas de la pareja. Este planteamiento, interesante y provocador, tiene un antecedente —salvando el diferente tono, género y desarrollo— en la novela de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782).

Muy acorde con el texto, el prólogo, lleno de detalles interesantes, de Gerardo Diego. Inteligentes e inquietantes las redes de coincidencias que él y Piero Menarini, respectivamente, hacen en torno a los números cinco y tres. En Federico hasta los números trenzan constelaciones de misterio con cifras cabalísticas que se resuelven en aciagas premoniciones o sabias arquitecturas.

La cuidada y estética edición facsímil tiene una portada atractiva, está hecha en un papel de color y consistencia agradables y nos presenta, además de la reconstrucción filológica de una versión definitiva que Lorca dejó incompleta, los siete manuscritos de las versiones sucesivas, facilitados a Gerardo Diego por Isabel García Lorca y Maribel Falla. Lástima que los duendes —esta vez de imprenta— hayan trastornado algunas letras, produciendo erratas en las páginas 15, 17, 27 y 109.—*AMPARO AMOROS MOLTO (Infanta Mercedes, 96-11-K. MADRID-20).*

ENTRELINEAS

GEORG STEINER: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano,* traducción de Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 1982, 400 págs.

Releer a Steiner, uno de los máximos críticos de nuestro tiempo, permite juzgar acerca de lo que es una sólida cultura frente a lo que no pasa de feudalismo académico, lo que es jerga momentánea y lo que

implica reflexión a largo plazo, lo que significa la crítica literaria como crítica cultural y lo que no puede salir del escaparate de la coquetería verbal.

Cuando Steiner recopila estos trabajos en 1966 está en plena eclosión la escarlatina estructuralista. Al lado de su hojarasca marchita, el criticismo de Steiner conserva su lozanía, a fuerza de movilizar una compleja cultura que no excluye el placer de leer, y un aparato crítico sutil pero no agobiante, que no anula la facultad de inventar en el momento de criticar. Sobre estas coordenadas, Steiner dibuja su paradigma crítico, tal vez la única posibilidad que tiene el género de seguir siendo, como en Montaigne y en Valéry, en Benjamin y en Borges, una manera de imaginar, no un reflejo fantasmal y huidizo, servil o meramente palabrero de la imaginación ajena.

«Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos», dice Steiner (página 32). La comunicación con el texto, la modificación que la literatura hace de nosotros, paradójicamente, cuanto más activos somos en la lectura, nos obliga a vivir el acto de leer como un compromiso existencial que, a menudo, lleva al vértice de la desidentificación, extrañamiento brechtiano o dialéctica hegeliana de la identidad (Steiner apela constantemente a estas categorías).

A esta permanente solicitación de la *buena* lectura se añade, en nuestro tiempo y en el espacio occidental, la crisis del modelo humanista iniciada a mediados del siglo XVII y que culmina con la matematización del lenguaje y el desplazamiento de lo verbal por lo acústico en los mensajes de la industria cultural. El lenguaje como elaboración de significados, la primacía del discurso verbal impreso sobre los demás, la comunicación y la inteligibilidad descifradora ceden ante nuevos discursos que apelan al silencio más que a la palabra. A su lado, la más exquisita cultura de Occidente genera los modelos de barbarie más repugnante a la propia sensibilidad occidental. Crepuscular, melancólico, reflexivamente pesimista, Steiner se hace cargo de su misión de crítico, a sabiendas que intenta salvar a una figura del siglo XIX, poco más que un iniciado que habla de literatura fuera de los lugares donde la literatura es leída.

Steiner lucha, finalmente, por rescatar las cualidades del lenguaje artístico de Occidente, una civilización esencialmente verbal, desde el «quehacer» *(poiesis)* aristotélico, un lenguaje traducible y ambiguo al mismo tiempo, que teje con estas dos tensiones una superficie en que caben no sólo el poema y la narración, sino la sociología y la historia y, desde luego, la crítica que Steiner ejerce. Deslindar el discurso de la lógica simbólica, del sincretismo matemático y de la inefabilidad musi-

cal es su preocupación mayor y la frontera donde la oscuridad del silencio parece poner fin a siglos de discurso inteligible.

Aparte de humanista y «pensador», Steiner es un lector que goza sin ambages de sus lecturas, experto, astuto, reforzado por una erudición fluida e incorporada, divertido sin *boutades,* penetrante sin crueldades.

Las muestras de su ingenio de lector son incontables y sería prolijo contabilizarlas, pero pueden recogerse algunas al azar: «Marx es un historicista utópico y Freud es un autoritario estoico». «Con Spinoza la metafísica pierde su inocencia.» «Joyce devuelve sus tesoros al lenguaje tras largas expediciones de saqueo.» «El estilo de Faulkner es una charla personal, un victorianismo nocturno.» «Lukács es un conservador subversivo y radical.» «En Platón, en Mozart y en Stendhal, el arte es la risa de la inteligencia.»

Kafka, Grass, Homero, Shakespeare, Mac Luhan, Levi Strauss, Merimée, Thomas Mann, Durrell, Trotsky visto por Deutscher y una constelación cultural que involucra a todo el Occidente, se miden de igual a igual en el arte crítico de Steiner. A pesar de su pesimismo hay que agradecerle que conserve el ejercicio crítico como una de las variantes de la «creación».—*B. M.*

C. S. LEWIS: *Crítica literaria. Un experimento,* traducción de Ricardo Pochtar, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1982, 112 págs.

El experimento que propone Lewis, antiguo profesor de literatura inglesa en Cambridge, es categorizar los libros según la lectura que se hace de ellos, no según el texto que proponen. Lo que distingue a un texto leído, en acto, de otro, es que los lectores «de mal gusto» (la mayoría) usan del libro y los «de buen gusto» (la minoría) lo reciben (página 17). Los primeros son gozadores autoritarios que imponen sus necesidades y fantasías a la obra de arte (decorar su comedor con un cuadro de caza o masturbarse con una novela erótica o con el *Cantar de los Cantares);* los segundos, más liberales, dejan fluir el texto y se convierten en escuchas atentos. Paradójicamente, los segundos son más activos y creativos que los primeros, ya que imaginan más a partir de lo dado y no reducen la obra a un estímulo de sus propias fantasías transitorias.

Leer, para Lewis, es «atravesar las palabras para llegar a algo no

verbal y no literario» (pág. 23). En este sentido, parcialmente, el autor contradice su propuesta inicial, que es la de concentrar la lectura en el texto como realidad en sí misma, no como instrumento. El planteo, desde luego, es difícil de concretar y subordina la existencia misma de los libros al hecho de que se los lea correcta o incorrectamente, obligando a instaurar una instancia superior a la lectura que discrimine entre ambas categorías.

Lo sugestivo y agudo de algunas observaciones de Lewis choca, como suele ocurrir en la crítica anglosajona, con categorías teóricas imprecisas y un empirismo que, si bien rescata el placer de leer, el juego y la afición por la lectura literaria, se desliza hacia campos resbaladizos como las categorías de «lector sensible», el realismo como la práctica de la narración de hechos posibles y naturales, etc. Otro inconveniente de esta línea crítica es la consideración del lector como individual y abstracto, sin poner en juego la situación histórica de lectura y el hecho de que leer es movilizar una cultura transmitida, que tiene una existencia objetiva.

Lewis admite que su categorización es de actitudes tendenciales en general y no de lectores concretos, pues los mismos rasgos se pueden acreditar en los buenos y malos lectores (pág. 71); igualmente admite que ciertos libros sugieren y hasta imponen «buenas» lecturas (serían los «buenos» libros) y al revés. Esto limita y aclara el alcance de sus propuestas.

Frente a una era, ya exangüe, pero todavía agobiante, de crítica jergosa y embrollada, la actitud de Lewis es saludable, pues apunta a recuperar para el crítico el gusto por leer y hace de este gusto algo significativo. También deroga la supremacía del crítico y/o el profesor sobre el lector común, de modo que la lectura se convierta en una tarea comunitaria, social.—*B. M.*

TATIANA GALVAN HARO-MAXIMO SIMPSON GRINBERG (coordinadores): *Literatura y comunicación,* Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1980, 181 págs.

A pesar de ser un número de revista (núm. 100, año XXVI), su carácter monográfico equivale a un libro colectivo sobre el tema señalado.

El criterio unificante del volumen es una orientación sociológica,

método válido en sí mismo, aunque peligroso si se lo utiliza de modo excluyente en materias literarias y, más aún, si se lo maneja como arma arrojadiza contra el enemigo ideológico previamente definido como externo.

En este orden se resienten de cierto esquematismo los trabajos de Armando Cassigoli Perea *(Utopía y antiutopía)* y Jorge Calvimontes *(La misión más fácil del agente 007).* Silvia Molina, en cambio, repasa la ideología dominante en las novelas policíacas *(La trama escondida de la novela policíaca),* donde se caracterizan al héroe, el policía y el culpable, explicándose las mistificaciones principales acerca del delito y el hecho mismo de la difusión de la novela policial, desde los países centrales hacia la periferia, de las clases dominantes hacia las clases bajas.

Simpson *(Ficción y realidad político-social)* matiza bastante lo dicho por Calvimontes y Cassigoli, sobre todo en cuanto a considerar todo pesimismo como reaccionario y todo movimiento hacia un socialismo predeterminado como progresista. Escarba en la ideología más allá de lo manifiesto y encuentra significativo, por ejemplo, que las novelas de espías y detectives aludan a una realidad política anacrónica (la guerra fría), rasgo que suele repetirse en la industria cultural de nuestros días.

El volumen se completa exhumando un trabajo de George Orwell aparecido en *Sur,* de Buenos Aires, en el año 1948 *(Raffles y Miss Blandish);* un estudio de Mempo Giardinelli sobre las fuentes norteamericanas en la literatura latinoamericana de la especialidad, y un aporte de Gustavo Quiroz *(De la novela policíaca a las series televisivas)* en que se repasan las coincidencias de la literatura impresa y la televisada, una hemerografía de la especialidad compuesta por Guadalupe Ferrer y Ernestina Zenzes, y notas bibliográficas de Víctor Batta y Miriam Izquierdo.

En conjunto, con los reparos apuntados, el volumen es útil como material crítico y documental, por la unidad temática observada y el criterio de lectura obedecido.—*B. M.*

JOSE EMILIO PACHECO: *Las batallas en el desierto,* Era, México, 1982, 68 págs.

El poeta José Emilio Pacheco incursiona ahora en la narrativa como lo ha hecho también con *El viento distante,* pero evita caer en los errores que, tradicionalmente, cometen los líricos metidos a narradores. No

deja que el lenguaje instale sus tiempos muertos ni se mire largamente en el espejo de Narciso, de modo que la palabra ahogue en su flujo arrasador el otro flujo, el de los hechos narrados.

La *nouvelle* que comentamos encara distintas perspectivas: una rápida evocación del alemanismo, la posguerra y cierta dudosa prosperidad mejicana vista desde la óptica de una clase media urbana, arruinada y pretenciosa; la iniciación sentimental de un adolescente que, como suele ocurrir, se enamora de la madre de un amigo, mujer hermosa y de conducta atrayente por lo irregular; la reacción farisaica del medio social de origen ante el hecho sexual; una visión apretada de los gustos y modas de los últimos *forties* en un país latinoamericano pegado al gran imperio norteño; la educación vital a los empujones, la desilusión, la destrucción de los escenarios evocados, el fin de la pubertad; un estudio comparado de distintos niveles sociales a través de un grupo escolar que es como el proyecto de la sociedad mejicana en ciernes.

Pacheco pasa rápidamente por estos campos, optando por el veloz trámite de la novela breve. Su narración es apretada, pero no apresurada. Apunta y esboza, dejando al lector el tiempo y el espacio necesarios para elaborar las entrelíneas, los puntos suspensivos, las trastiendas de las escenas propuestas. Al equematizar la época soslaya el peligro del sociologismo. Tampoco elige el camino fácil del fisiologismo sexual, tan llevadero en este tipo de temas. Su trámite de narrador recuerda al Moravia de *Agostino* y al Bassani de *Dietro la porta*. Y no es poco decir. El relato pide otros relatos paralelos, hermanos, si se quiere, a fin de recuperar el fresco de una época, restaurado por un poeta que no desdeña el arte de contar, sin dejar de ser un experto tratadista de la palabra.—*B. M.*

RAMON PEDROS: *Los poemas de Tamara*, Prometeo, Valencia, 1982, 74 págs.

Encara Pedrós en este poemario varios niveles de discurso, a saber: un talante amoroso, uno descriptivo, uno evocativo, un ensayo de poesía eventualmente narrativa y siempre coloquial, cuya forma es el flujo de la conciencia que sobrepasa los signos de puntuación y ocupa el espacio fluctuante en que la palabra se apodera de todas las convenciones sintácticas y toma la iniciativa protagónica, a la manera de Apollinaire o Joyce.

Colorea el lenguaje, además, la constante alusión a paisajes rusos y a nombres de la región, a la vida cotidiana de un occidental en el mundo moscovita, la precariedad de todas las relaciones entabladas por quien está de paso, lo cual, dirigido a la temática amorosa, la tiñe de ansiedad por lo concentrado y pasajero, y convierte estos poemas en una reflexión sobre el tiempo y la pasión.

Pedrós prefiere poemas de larga duración, a efectos de que la asociación del lenguaje consigo mismo vaya desplegándose con comodidad y las familias de palabras y de imágenes se reproduzcan generosamente. El resultado es una obra de total unidad, donde el tono se mantiene del principio al fin y, a través de escenas tenuemente esbozadas, el lector puede reconstruir una auténtica historia de amor.—*B. M.*

ESCUELA DE POESIA LA CAMAMA: *Manifiesto y poemas*, Madrid, 1982, 87 págs.

Es infrecuente asistir hoy a la proclamación de manifiestos, ya que la poesía contemporánea, siguiendo el principio mallarmeano, manda a cada poeta a su rincón, a tocar la flauta solitariamente. He aquí que Manuel San Martín, José del Saz Orozco y Carlos Renaldo Asorey Brey deciden revitalizar el género del manifiesto y preceder su entrega colectiva de poemas por una declaración doctrinaria.

Su propuesta es de raíz libertaria y quiere sustraer la poesía al poder para que pueda mostrar, en libertad, el lado oscuro de las cosas. El mundo asiste al peligro de destrucción y la emoción que ella suscita es épica. La poesía no desdeña, en este orden, servirse del panfleto como forma, aunque no sirva a él, en un nuevo gesto de libertad.

La Camama vindica una poesía creativa (¿creacionista?), contemplativa y amoroso-cósmica, una poesía autónoma que es fin de sí misma, minoritaria y elitista porque así la determina la sociedad, sustraída al comercio humano, dirigida a la felicidad y a la totalidad. «El poeta, en contra del científico, del político y del filósofo, puede hacer afirmaciones gratuitas; no necesita demostrar nada.»

Es difícil y apasionante juzgar, paralelamente, el programa y la obra. Esta comparación sólo será posible con los años. Por ahora, la entrega inicial del grupo marca diferencias individuales bastante notables: San Martín apela a recursos más clásicos que sus compañeros, que no desdeñan evocar el postismo, resolverse en caligramas y en poesía visual.

El manifiesto despliega principios muy amplios; los manifestantes están en la búsqueda.

Habrá que observar atentamente la evolución de este grupo singular, que vuelve a los tiempos de Victor Hugo, Marinetti o Tzara, los tiempos en que la literatura enfrentaba al gusto establecido y filisteo con páginas doctrinarias que, a menudo, servían como artillería simbólica. Es de agradecer a La Camama que altere el aburrido panorama de nuestra poesía actual con un ademán que, no por conocido, deja de ser sugestivo.—*B. M.*

ROGER BOASE: *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España,* traducción de José Miguel Muro, Pegaso, 1981, 201 páginas.

Estudia Boase en el presente trabajo el resurgimiento de la poesía trovadoresca durante la dinastía de los Trastamara (1369-1516) y, aplicando el método sociológico, intenta explicarlo en el contexto de la crisis que sufre, durante la Baja Edad Media, el régimen aristocrático europeo. La nobleza territorial padece variados embates: el crecimiento del Estado-Nación moderno, el desarrollo del capitalismo urbano, la transformación de la economía señorial en dineraria, la adhesión popular a la monarquía, la decadencia de la técnica caballeresca en la guerra, la creciente ausencia de aristócratas en los puestos burocráticos. Bien es cierto que, dado el relativo desarrollo atrasado de la burguesía castellana, este cuadro se matiza bastante en España, pero sus líneas generales siguen siendo válidas.

Interpreta Boase que el refugio en el pasado y en sus valores caducos, la ensoñación en un orbe de normas y principios desprestigiados por el proceso histórico, es un síntoma de impotencia cultural de la aristocracia, que se «fuga hacia atrás» ante la imposibilidad de asumir el presente como una tarea.

Aunque disminuida en su importancia comparativa, la nobleza siguió siendo, en ese período, hegemónica en lo cultural-literario, dado que los poetas, en cantidad considerable, eran nobles o prebendados y mantenidos del mecenazgo nobiliario.

Los trovadores del resurgimiento siguieron basándose en una teoría social anacrónica, basada en la concepción unitaria y divina del mundo

y en una estratificación social completamente rígida, donde cada estamento de la sociedad estaba cerrado en sí mismo y no daba ni permitía el acceso a los demás.

Para sostener su tesis, Boase acude a un prolijo aparato erudito, que cubre no sólo el examen de su campo documental (la poesía trovadoresca y, en especial, la vigencia en ella de los principios del *amour courtois)*, sino también la organización social de la época, la teoría política dominante, la sucesión dinástica y la estructura interna del propio estamento noble.

El planteo de Boase es claro y sugestivo. Su desarrollo, preciso e informado. Los apéndices documentales y monográficos iluminan sectores de la lectura para quien quiera profundizar en determinadas particularidades de la misma. El uso del método sociológico no resulta, como a menudo, rígido y mecánico. La lectura es fluida y permite al no iniciado enterarse de un período de la historia sociocultural de Occidente que —por ejemplo, en cuanto a concepción del amor— sigue teniendo efectos residuales en todos nosotros.—*B. M.*

RAMON GARCIA HERNANDEZ-JESUS CALVO BARRIOS: *Arturo Soria, un urbanismo olvidado,* Junta Municipal del Distrito Ciudad Lineal, Madrid, 1981, 159 págs.

Este trabajo de los sociólogos García Hernández y Calvo Barrios fue premiado en un certamen convocado por la Junta Municipal editora, aproximándose al centenario de la Ciudad Lineal. Está construido en torno a la figura de Arturo Socia, espécimen de esa escasa y brillante raza de inventores españoles (Isaac Peral, Torres Quevedo, De la Cierva y, ¿por qué no?, Santiago Ramón y Cajal, entre otros) a los que la casualidad hizo nacer en el inhóspito escenario de una España atrasada y, a menudo, caótica.

Soria, urbanista social, contemporáneo de Howard, el inventor de las ciudades-jardín, es una suerte de antepasado de Le Corbusier, un futurista que increpa duramente la organización urbana de hacinamiento y especulación, típica de ese final supercapitalista del siglo XIX y propone, para superarla, la construcción de ciudades lineales, de crecimiento vertebrado, axial e indefinido. Las ideas de Spencer y Darwin acerca de la sociedad como un organismo y el triunfo de los más aptos por el juego de la selección natural, determinaron en Soria la concepción de

esta estructura urbana ortogonal que él identificaba con la democracia y la república, así como veía en la abigarrada trama de callejas la ciudad feudal y en las líneas reformistas, la ciudad del despotismo ilustrado.

Madrid de Soria, la del ensanche de Castro, la ciudad con la mayor mortalidad del mundo, célebre por su atmósfera infecta y sus alrededores yermos y deprimentes, es Madrid de hoy, por las previsiones en cuanto a traída de aguas, líneas de circunvalación y desarrollo periférico. Sólo que la utopía reformista y filantrópica se ha visto desbordada por la especulación y el clasismo del crecimiento nórdico madrileño.

Los autores esbozan la biografía de Soria e historian la Ciudad Lineal, sea en sus presupuestos teóricos como en sus detalles técnicos, en su realización económica y en los avatares que van desde el fin de la Restauración hasta la guerra civil, pasando por el esplendor de los años veinte y la decadencia de los treinta.

En una o dos décadas, según profetizan nuestros investigadores, sólo quedará de la invención de Soria el trazado vial y nada de su realidad urbana. La Ciudad Lineal será un barrio más del Madrid de clase alta. Pero textos como el considerado ayudan a reivindicar la figura de un inventor español cuyos principios, imitados en el urbanismo internacional e incorporados hasta en los planes quinquenales soviéticos, probaron su universalidad con su propia expansión.

El trabajo es metódico, documentado y de ágil redacción. En una segunda tirada sería conveniente limpiar el libro de erratas, en homenaje a la precisión que suele acompañar a los proyectos arquitectónicos. *BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,5
Ejemplar doble	400	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga